د. محمد حمد

الميتاقصّ في الرواية العربية

"مرايا السّرد النرجسي"

إصدار:
مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها
أكاديمية القاسمي (ج.م) – كلية أكاديمية للتربية
باقة الغربية
2011

د. محمد حمد

الميتاقصّ في الرواية العربية

"مرايا السّرد النرجسي"

الطبعة الأولى ، 2011

إصدار: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها
أكاديمية القاسمي (ج.م) - باقة الغربية

إهداء

لكل الذين
حُفرت محبتهم في القلب،
وكانوا وجهي في المرآة
حينما نظرت إلى نفسي ...
والدي رحمه الله،
العائلة
والأصدقاء

كلمة شكر وتقدير

هذا الكتاب كان في الأصل بحثا معدًّا كأطروحة للدكتوراه قدّمت لقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا سنة 2007، وقد تمت ملاءمتها لتصدر على هيئة كتاب.

أتقدم بالشكر الجزيل لمرشدي الدكتور إبراهيم طه على ملاحظاته العلمية القيّمة أثناء مرحلة كتابة هذه الأطروحة، كما وأشكر مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها في أكاديمية القاسمي على تبنيه مشروع نشر هذا الكتاب.

الفهرست

الموضوع	الصفحة
مقدمة	1
الفصل الأول	
الميتاقص أو مرايا السرد النرجسي	
1. تعريف	9
2. إشكالية المصطلح	10
3. الميتاقص قص ما بعد الحداثة	14
4. الموديل الميتاقصي الثلاثي	24
4. 1 ما قبل النص	24
4. 2 مستوى النص	25
4. 3 ما بعد النص	25
الفصل الثاني	
الميتاأدب في الأدب العربي- استقراء لجذور الميتاقص والميتاشعر	27
1. ميتاشعر في العصر الجاهلي	29
2. ظواهر ميتاأدبية في القرآن الكريم	31
2. 1 الميتالغة في القرآن	32
2. 1. 1 وظائف اللغة	32
2. 1. 2 إعجاز القرآن	32
2. 1. 3 تحريفات في اللغة	34
2. 1. 4 فواتح السور	35
2. 1. 5 أسماء بعض السور	36

2 .2 الميتاقص القرآني 36
2 .2 .1 القصص القرآني كموضوع ميتاقصي 36
2 .2 .2 الشعراء كموضوع ميتاقصي 37
3. ظواهر ميتاأدبية في العصر الأموي 38
3 .1 ميتاقص النوادر والطرائف 38
3 .2 ميتاشعر في الفخر والهجاء 39
4. ميتاأدب في العصر العباسي 40
4 .1 الظاهرة الميتاشعرية العباسية 40
4 .2 الظاهرة الميتاقصية العباسية 42
4 .2 .1 حول الشعر والشعراء والكتاب والنقاد 42
4 .2 .2 ملامح ميتالغوية في المقامات 43
5. الظواهر الميتالغوية في عصر الانحطاط 44
6. الميتاقص في العصر الحديث 45
6 .1 المقامات وروايات بداية القرن العشرين 46
6 .2 الرواية العربية– خطوات نحو الحداثة 48
6 .2 .1 خطابات ميتاقصية أولى 50
6 .2 .2 أول رواية ميتاقصية 52
6 .2 .3 شخصيات تتعاطى الكتابة 55
6 .2 .4 الأدب في دائرة الفن 58
6 .2 .5 مغامرة رواية التجريب 61
7. ميتاقص الرواية النسوية في العصر الحديث 67

الفصل الثالث

أشكال الميتاقص في الرواية العربية الحداثية 1970-2006 71

الباب الأول

1. ما قبل النص 74

1. 1 العنوان 74

1. 2 اسم الكاتب 77

1. 3 تحديد اللون الأدبي 78

1. 4 الاستهلال 81

1. 5 الإهداء 84

1. 6 المقدمة 86

1. 7 كلمة الغلاف 92

الباب الثاني

2. مستوى النص 96

2. 1 الكتابة الواعية لذاتها 97

2. 1. 1 الكتابة كصنعة 98

2. 1. 2 من الذي يكتب النص؟ 99

2. 1. 3 وحي الكتابة- لحظات الوحي 102

2. 1. 4 سيرورة الكتابة 104

2. 1. 5 لماذا نكتب؟ 107

2. 1. 6 أدوات الكتابة 109

2. 1. 7 الرقابة على الكتابة 111

2. 1. 8 الكتابة والميتالغة 112

2. 2 الأدب بين الواقع والخيال- الظاهرة الميتاأدبية 118
2. 2. 1 الكاتب يلتقي أبطال شخصياته 119
2. 2. 2 الشخصيات تحاكم المؤلف 121
2. 2. 3 مخاطبة الكاتب للقارئ 123
2. 2. 4 علاقة الراوي بالكاتب 124
2. 3 تداخل الألوان والخطابات الأدبية 127
2. 3. 1 الرواية- المسرحية 128
2. 3. 1. 1 غلبة الحوار على السرد 128
2. 3. 1. 2 المسرحي والميتامسرحي روائيا 129
2. 3. 2 الرواية- المقامة 130
2 .3. 2. 1 المقامة في الرواية- لقاء الكاتب بالكاتب 130
2. 3. 2. 2 أبطال الرواية يلتقون أبطال المقامة 132
2. 3. 2. 3 الرواية الشطارية (البيكارسكية) 133
2. 3. 3 الرواية- الرسالة 135
2. 3. 4 الرواية- القصيدة 137
2. 3. 4. 1 الرواية الشاعرية 138
2. 3. 4. 2 تضمين الشعر في الرواية 140
2. 3. 4. 3 شخصية الشاعر في الرواية 142
2. 3. 4. 4 الميتاشعري في الرواية 143
2. 3. 5 الرواية- الخبر الصحافي 145
2. 3. 6 الرواية- الحكاية 147
2. 3. 7 الرواية- السيرة 149
2. 3. 8 ميتاقص رواية التاريخ 152

2. 4 التعالقات النصية 153
2. 4. 1التناص 153
2. 4. 2الميتانص 156
2. 4. 3 التناص الداخلي 158
2. 5 العناوين المتخللة والهوامش 159
2. 5. 1 العناوين المتخللة 160
2. 5. 1. 1 العناوين الفلسفية 160
2. 5. 1. 2 العناوين الميتاقصية 162
2. 5. 1. 3 العناوين الميتالغوية 163
2. 5. 1. 3. 1 العناوين المتناسلة 164
2. 5. 1. 3. 2 العنونة بالحروف 167
2. 5. 1. 3. 3 العناوين المسجوعة 168
2. 5. 2 الهوامش 170
2. 5. 2. 1 الهوامش كحيّز للملاحظات 171
2. 5. 2. 2 الهوامش كمتن روائي 173

الباب الثالث

3. مابعد النص 175
3. 1 التذييل 175
3. 2 المقالة النقدية 180
3. 3 المقابلات والمؤتمرات حول الرواية 181
3.3. 1 الكاتب يتحدث عن أعماله 181
3.3. 2 الكاتب يتحدث عن أعمال غيرِه 187

إجمال واستنتاج 190

قائمة المصادر 195

قائمة المراجع العربية 200

قائمة المراجع الأجنبية 209

قائمة الجداول

قائمة 1- عناوين تغريبة بني حتحوت لمجيد طوبيا 169

قائمة 2- الحقول الدلالية ومفرداتها في تغريبة بني حتحوت 170

قائمة الترسيمات (الرسوم التخطيطية)

رسم تخطيطي 1- مستويات الموديل الميتاقصي الثلاثي 4

رسم تخطيطي 2- الموديل الميتاقصي الثلاثي 26

رسم تخطيطي 3- عناوين فصول "رحيل البحر" لمحمد التازي 167

مقـدمــة

ترصد الحركة النقدية منذ السبعينيات من القرن الماضي ملامح ظاهرة أدبية تلفت الانتباه، هي الظاهرة الميتاقصية. بدأت هذه الظاهرة في الرواية الغربية، ثم ابتدأت تتغلغل رويدا رويدا في الرواية العربية، بحيث أصبحت بعض ملامحها وأشكالها متناثرة هنا وهناك في بعض الروايات العربية. كما وأصبحنا نجد نماذج روائية تحتوي معظم عناصر هذه الظاهرة الأدبية.

إن جوهر الميتاقصية يعني نصا نقديا في داخل السياق السردي الروائي، يعي ذاته وينعكس في داخل العمل، محيلا إلى وضعية القصّ وإجراءات التعبير واللغة، وإلى أزمة الكتابة وما يعانيه الكاتب في عملية الكتابة. لم تأت هذه الظاهرة من فراغ، فهي وليدة مرحلة ما بعد الحداثة، التي أخذت الرواية العربية فيها تميل إلى الخروج عن أساليب القص في الرواية التقليدية الواقعية.

يفترض البحث أن الميتاقصّ – كظاهرة أدبية عالمية- بدأ يأخذ له حيزا في الرواية العربية، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وأن للظاهرة ملامح وأشكالا عديدة، تشكل في مجملها منظومة فكرية تتموضع على الحد الفاصل بين النقد والقصّ، متخذة من هذا الفاصل موضوعها الرئيسي. قد لا نجد ملامح هذه الظاهرة وأشكالها مجتمعة في رواية واحدة، وإن كان قسم كبير منها يظهر في الروايات التي كتبت في العقد الأخير من نهاية القرن. وهذا يتطلب الإحاطة بعدد كبير من الروايات المعاصرة، وتجميع أشكال الميتاقصّ فيها، كنماذج تمثّل تطوّر الظاهرة في مرحلة البدايات. بينما تمثّل روايات العقد الأخير من القرن الماضي، ومنتصف العقد الأول من القرن الحالي؛ نموذجًا شبه متكامل، يحتوي على ثراء واسع في العناصر الميتاقصية والوعي الذاتي بها.

يفترض البحث أن الميتاقصّ، كشكل من أشكال الكتابة، أخذ ينتشر ليشمل مناطق جغرافية واسعة من العالم العربي. وهذا يعزز رؤية الموضوع كظاهرة آخذة في الانتشار والاتساع والتبلور. ويفترض أيضًا أن الظاهرة تعبر عن ثورة في أساليب القصّ، صار لها مُنظّرون في النقد الأدبي، خاصة وأن قسما من كتابها هم نقاد. تعني هذه الثورة توظيف تقنيات وأساليب غير تقليدية في القصّ، واتخاذ ثيمات وموضوعات نقدية كمحاور ينبني عليها المتخيل السردي، تشكل في معظمها، إن لم يكن جميعها، عناصر ميتاقصية.

ما الجديد في هذا البحث؟

نشير هنا إلى أن الظاهرة الميتاقصية قد تمّ بحثها عربيًا في بحث فريد، قام به الناقد أحمد خريس بعنوان "**العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**"، وقد صدر في كتاب يحمل هذا الاسم عن دار أزمنة في عمان عام 2001. والدراسة المذكورة جيدة وتشتمل على شرح للمصطلح واستقراء لأصوله النقدية الغربية، كما تتعرف على تقنيات وموضوعات عديدة اعتمدها الميتاقصّ، بحيث شكّلت أبعاده وأشكاله. واعتمدت الدراسة تطبيق الظاهرة على عشرين رواية عربية ابتداء من 1979 ولغاية 1997.

يتقاطع هذا البحث مع دراسة خريس في نقاط عدة، منها: التعريف بالمصطلح ونشوئه في الغرب ورصد أهم التعريفات له، وتعالقاته النقدية والاصطلاحية. التعرف على تقنيات وأساليب انبنت بها الرواية الميتاقصية العربية، وعلى عوالم وموضوعات كتابية اعتبرت ملامح للميتاقصّ. لكن الجديد في هذا البحث هو رؤيته الشاملة للظاهرة، كظاهرة حداثية وضعت بصماتها على الرواية العربية المعاصرة ابتداء من السبعينيات وانتهاء بسنة 2006.

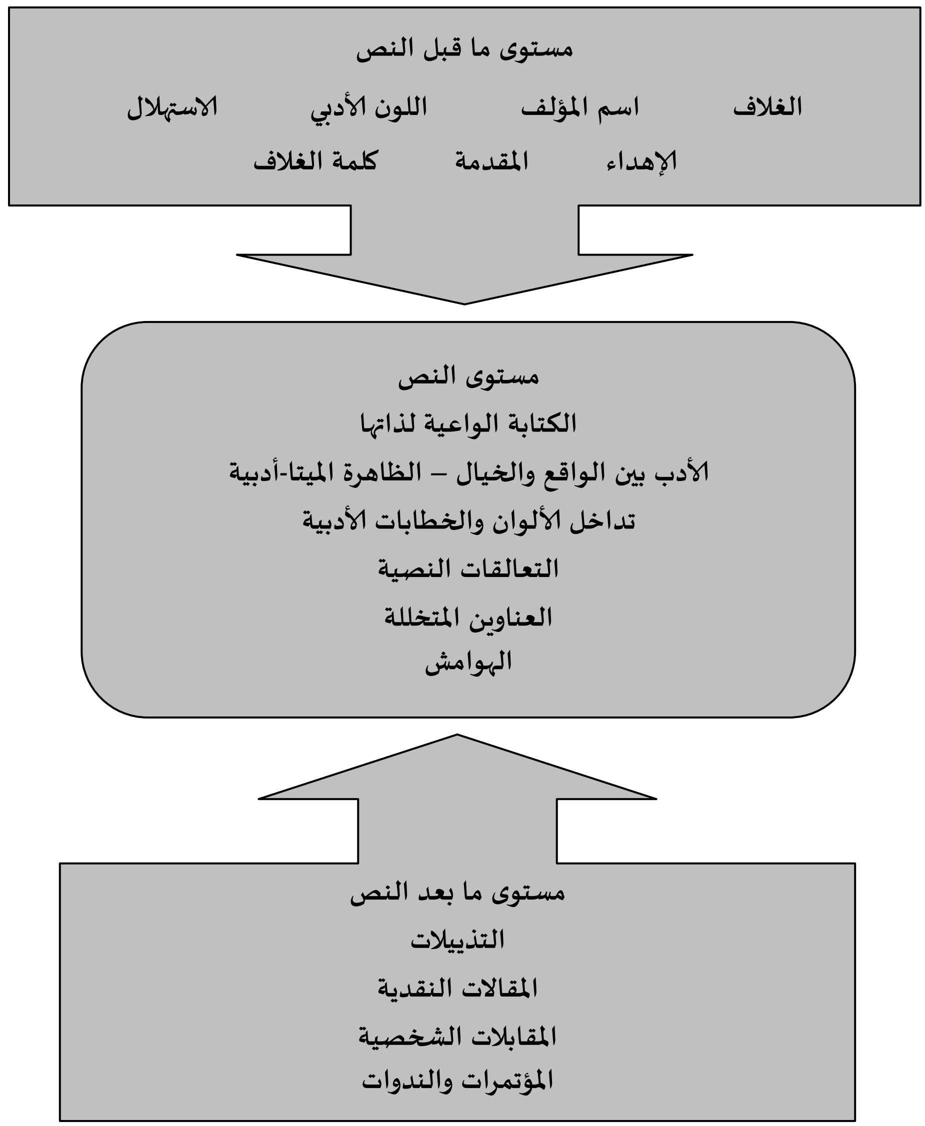
يناقش البحث انتشار الظاهرة عربيا من خلال ما يقارب مائة عمل روائي، يمتد على امتداد العالم العربي، وهو خمسة أضعاف النصوص التي يرصدها خريس. كما أن عددًا من الروايات النسائية صدر بعد دراسة خريس، وفي هذه الروايات عناصر ميتاقصية بارزة تحيل إلى معاناة الروائيات العربيات. وهذا جانب لم يتطرق إليه خريس في بحثه. ما يبرر نظرتنا الكمية هو أن هذا البحث يطمح أن يكون شاملاً، ويرصد أيضًا الفترة الزمنية التي توقف عندها خريس، هذه الفترة التي صدرت فيها روايات ميتاقصية ناضجة من حيث التبلور والتشكل كظاهرة أدبية نقدية. كما ويستعرض البحث إرهاصات الظاهرة في نصوص عربية قديمة، ابتداء من الشعر الجاهلي والقرآن الكريم، مرورًا بالشعر الأموي والعباسي وما بعدهما، وبألوان نثرية كالمقامات والقصص والرسائل في تلك الفترة، وصولا بالعصر الحديث، وهو منحى لم يشر إليه خريس إطلاقًا.

إن استقراء الظاهرة الميتاأدبية، بملمحيها الميتاقصي والميتاشعري في الأدب القديم، يعتبر خطوة ريادية ينتهجها هذا البحث، ليصل إلى أقدم النصوص وأكثرها تعبيرًا عن أزمات الكتابة وإشكالاتها الميتاأدبية والميتالغوية.

يحصي البحث عددا كبيرا من الملامح والأشكال الميتاقصية التي اكتفى خريس بذكر جانب منها، كما يولي البحث أهمية للنصوص الموازية للنص الأم، فيلتفت إلى ما قبل النصّ، وإلى العناوين والملاحظات الهامشية، وإلى ما بعد النصّ، كنصوص موازية للنصّ الأصل، بحيث تتعالق معه في الأفق الميتاقصّي وعوالمه ودلالاته التعبيرية. يرى البحث في هذه النصوص الموازية مركبات لموديل ميتاقصي ثلاثي يتم اقتراحه بشكل رائد، وذلك بغرض تقديم قراءة متكاملة للعناصر الميتاقصية في الروايات التي تتبنى هذه الظاهرة أو بعض ملامحها وأشكالها.

الموديل الميتاقصي الثلاثي مقترح جديّ جاء بعد قراءة متأنية لعدد كبير من الروايات الحداثية، بحيث يتضّح من خلال هذه القراءات أن الملامح الميتاقصية لا تتموضع في مستوى النص الروائي فقط، وأنما تنتشر في فضاءات أخرى موازية له، كمستوى ما قبل النص، ومستوى ما بعد النص. إن هذه المستويات، تسهم من خلال وفرة الملامح الميتاقصية فيها، إلى إثراء الدلالات الميتاقصية ومحاورتها في مجمل العمل الروائي، كما أنها تحتوي ملامح ميتاقصية قد لا ترد إطلاقًا في مستوى النص، ومن هنا هنالك ضرورة ماسة لاستقطاب كل أشكال الظاهرة وملامحها، ولا يتم ذلك إلا من خلال هذا الموديل الميتاقصي الثلاثي الذي يقترحه البحث.

تمثل الخطاطة التالية (رسم تخطيطي رقم 1) تفصيلا لمستويات الموديل المقترح ومركباتها.



رسم تخطيطي رقم 1- مستويات الموديل الميتاقصي الثلاثي

كما ويسهم البحث في الكشف عن تأثيرات ما بعد الحداثة على الرواية العربية، في موضوعات مختلفة، كالشخصيات وتقنيات السرد، والعوالم والثيمات، وعلاقة الأدب بالواقع والخيال. ويرصد البحث تقنيات مختلفة، يمكن اعتبارها ثورة على مواضعات الرواية الواقعية.

ما دامت فرضية البحث تنطلق من اعتبار الميتاقصّ في حدود الظاهرة، فسيكون السؤال كيف يمكن إثبات أنها ظاهرة، وأنها خرجت من مرحلة البدايات، وأصبحت كائنًا ناضجًا يحمل كل مواصفات الظاهرة المتشكلة والمتبلورة؟

يتساءل البحث أيضًا حول أشكال الميتاقصّ في الرواية العربية، وكيف يتمّ التعبير عنه؟

ما هي الملامح والأشكال التي يتشكل بها ميتاقصّ الرواية العربية؟ وما هي وظائفه وأبعاده؟

يسأل البحث أيضًا حول تقنيات وأساليب سردية تعكس ثورة الميتاقصّ كشكل من أشكال الخروج عن مواضعات الرواية التقليدية، والبحث عن آليات جديدة تعتمد التجريب في الرواية الحداثية. وهنا يتساءل البحث عن دور الحداثة في تشكيل الرواية العربية المعاصرة حداثيًا.

كما يلتفت البحث إلى الرواية النسوية الميتاقصية ويتساءل حول توظيف الروائيات العربيات للميتاقصّ، كشكل من أشكال التعبير عن محنة الكتابة وإشكالياتها التعبيرية، ومدى نجاحهن في اعتماد هذه الظاهرة للفت الانتباه إلى قضاياهن الأدبية النسوية.

يتكون البحث من ثلاثة فصول تتفرع إلى أبواب ثانوية:

الفصل الأول: الميتاقصّ أو مرايا السرد النرجسي، وهو مسرد نظري نقدي حول دلالة المصطلح "ميتاقصّ" وتسمياته المختلفة. نشأته في النقد الغربي وتأثيرات مرحلة ما بعد الحداثة فيه. الظاهرة الميتاقصية وحدود انتشارها وما الذي يجعلها ظاهرة. ميتاقصّ الرواية النسوية. والموديل الميتاقصي الثلاثي الذي سيتم اعتماده في البحث.

الفصل الثاني: الميتاأدب في الأدب العربي- استقراء تاريخي لجذور الميتاقصّ والميتاشعر.

وهو مقاربة تاريخية حول وجود إرهاصات للظاهرة في الأدب العربي القديم، على اختلاف عصوره الأدبية. يتعرض الفصل للميتاشعر، كمصطلح موازٍ للميتاقصّ، ويستشهد بنماذج شعرية من الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وعصر الانحطاط وصولاً بالعصر الحديث. كما يستشهد بنصوص من القرآن الكريم وأخرى من المقامات ورسالة الغفران والقصص في العصور الأدبية المختلفة، وصولا إلى أولى الروايات المعاصرة والتي اشتملت على بعض ملامح الظاهرة الميتاقصية.

الفصل الثالث: ميتاقصّ الرواية العربية الحداثية- فصل تطبيقي يستعرض ملامح الميتاقص

وأشكاله في الرواية العربية الحداثية، من خلال تحليل ما يقارب مائة رواية عربية منذ بداية السبعينيات وانتهاء بسنة 2006. تمتد على معظم أقطار العالم العربي. يقسم الفصل إلى ثلاثة أبواب تتعامل مع الظاهرة من خلال موديل ثلاثي يعتمد موقع العنصر الميتاقصي، هذه الأبواب هي: ما قبل النصّ، مستوى النصّ ، وما بعد النصّ.

ومن الموضوعات التي يعتمدها مبحث هذا الفصل في تطبيقاته: النصوص الموازية للنص، عناصر الميتاقص داخل النص الروائي، قضايا ميتاقصية كالكتابة وتداخل الأنواع والتناص وعلاقة الأدب بالواقع. بنيات نصية حول فضاء النص كالعناوين المتخللة والهوامش، وما بعد القصّ من إشارات وملاحق ومقالات تتعالق مع السياق النقدي الميتاقصيّ.

وفي **خاتمة** البحث إجمال واستنتاج.

يتخذ البحث منهج الدراسة النظرية التطبيقية، ففي البداية تتم مناقشة الظاهرة وأدواتها الاصطلاحية من خلال الكتابات النظرية النقدية غربيا وعربيا. ثم يتم استقراء الظاهرة تاريخيا منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث. ثم تحدد ملامح الظاهرة وأشكالها ويتم استقراء علاقة هذه الملامح والأشكال بالمضمون الروائي ورسالة النص، من خلال عدد كبير من النماذج من الرواية العربية. يتم تنفيذ التطبيق وفق منظومة من الآليات والمعايير المختلفة، تشكل في مجملها موديلا ثلاثيًا يتم اقتراحه. مركبات هذا الموديل هي: ما قبل النص، مستوى النص، وما بعد النصّ.

يتم تحديد عتبات (نصوص موازية للنص الروائي كالغلاف والإهداء والمقدمة) وثيمات خاصة بكل مستوى، بحيث أن مجمل هذه العتبات والثيمات تشكل الهيكل أو الإطار الخارجي الذي يجمع بداخله كل ملامح الظاهرة الميتاقصية وأشكالها في الرواية العربية.

يعتمد التحليل والتطبيق مجموعة من الروايات الأم، تمثل مناطق جغرافية مختلفة في العالم العربي، بحيث إن هذه الروايات تحوي عددا كبيرا من العناصر الميتاقصية، وقسم منها ميتاقصيّ محض. وستتم الإشارة داخل المتن وفي الحواشي إلى عدد كبير من الروايات التي تكمل العناصر الميتاقصية الناقصة، أو التي تحتوى على ملامح ميتاقصية قليلة مقارنة مع تلك التي اعتمدت في بؤرة التطبيق.

الفصل الأول

الميتاقصّ أو مرايا السرد النرجسي

الفصل الأول

الميتاقصّ أو مرايا السرد النرجسي

1. **تعريف:**

يعني الميتاقصّ (Metafiction) نوعًا من النصوص القصصيّة "يقوم الوعي الذاتي، بشكل منتظم، بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبية، من أجل طرح أسئلة حول العلاقة القائمة بين القصّ والواقع" (Waugh, 1984:2).

هو انعكاس ذاتيّ للكاتب المتقمّص دور الناقد، في نصوص قصصية تحيل إلى وضعيّتها القصّية وإجراءاتها التعبيرية. هو نصّ نقدي داخل سياق قصصي، "يموضع نفسه على الحدّ الفاصل بين القصّ والنقد، متخذًا من هذا الحد الفاصل موضوعًا له" (Currie, 1995:2).

ينسب هذا المصطلح للكاتب الأمريكي ويليام غاس (William Gass)، في بداية السبعينيات، في وصفه أعمالاً أدبية تتخذ القصّ موضوعًا لها[1]. وقد عرّف غاس الميتاقصّ تعريفا مشابها لباتريشيا ووف (Patricia Waugh) الآنف الذكر "كونه قصًّا يلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، من أجل طرح تساؤلات عن العلاقة بين القصّ والواقع" (Gass, 1970:25). لكن فكرة الميتاقصّ موجودة في أعمال أدبية سابقة، أشهرها "**دون كيشوت**" لسرفانتس[2] (Cervantes) و"**تريسترام شاندي**" لستيرن[3] (Sterne)، وهما روايتان تمّت كتابتهما في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

---

[1]. انظر:

Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self- Conscious Fiction*. London & New York: Methuen, 1984, p. 2.

Mark Currie.(Ed). *Metafiction*. London & New York:Longman, 1995, p. 1.

[2]. انظر: احمد خريس. **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**. دار أزمنة ودار الفارابي، عمان وبيروت، 2001، ص13، 58.

[3]. انظر تحليل هذه الرواية تحليلاً ميتاقصيّا في:

Inger Christensen. *The Art of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabakov, Barth and Bechett*, Universitetfort : Oslo, 1981, pp. 15-36.

يعرّف ديفيد لودج (David Lodge) الميتاقصّ بـ"قصّ القصّ، أي الروايات والقصص التي تحيل إلى وضعيّتها القصيّة وإجراءات التعبير فيها" (lodge, 1992:206). يتشابه فيه مع تعريف ليندا هتشيون (Linda Hutcheon) لظاهرة الميتاقصّ على أنها "قصّ القصّ، ويعني ذلك القصّ الذي يشتمل تعليقًا على هويته السردية، أو هويته اللغوية، أو كليهما" (Hutcheon, 1980:1)، في حين يركّز كريستنسين (Christensen) على أن الميتاقصّ " لا يشغل نفسه بتقليد الواقع، لأنه يسلط الضوء على الفرق بين الفن والواقع، ويكون واعيًا للمسافة الفاصلة بينهما" (Christensen, 1981:22).

إنّ الميتاقصّ بصفته ممارسة روائية للنقد، يتفرّع إلى مجالات عدة، منها "اشتغال الروائي بالنقد عامة، شأنه شأن الناقد. واشتغال الروائي بنقد شغله الروائي، أو بما يتخاطب مع هذا الشغل من النقد، وكل ذلك خارج شغله الروائي. واشتغال الرواية بالنقد على نفسها، أو على غيرها، أو عليهما معًا" (سليمان، 1994: 41).

يتضّح من التعريفات السابقة أن الميتاقص ظاهرة نقدية يعيها الروائيّ في العمل الذي يكتبه، ولعلّ فكرة الكتابة وسيرورتها، واللغة وإمكانيات التعبير فيها، من أهم أشكال الظاهرة. وهي تعكس بلا شك أزمة الكتابة، واختلاط الأدوار بين الكاتب والناقد والقارئ. كما تعكس اختلاط أشكال التعبير والألوان الأدبية المختلفة في النص الواحد. وهي ظاهرة تلتفت إلى النظريات النقدية التي تؤول انكتاب العمل الأدبي، وتناقش أشكال تعالقه مع الواقع، من خلال رؤية ميتاأدبية شاملة.

2. إشكالية المصطلح

يستعرض أحمد خريس في بحثه عن الموضوع إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية، والنابعة من اختلاف دلالة البادئة (Meta) بين المصطلحات المختلفة التي تبدأ بها، ويشير إلى ترجمات

مختلفة مثل القصّ الشارح[4] على شاكلة الترجمة التي اجترحها زكي نجيب محمود بالنسبة للغة الشارحة أو ما يسمى بالميتالغة (Meta-language)[5].

وينضوي الميتاقصّ تحت لواء المصطلح ميتاأدب، ويعتبر هو والميتاشعر[6] أبرز الظواهر المعبرة عنه. وينضوي المصطلح ميتاأدب تحت المصطلح ميتافنّ (Meta-art).

يترجم سعيد يقطين المصطلح إلى "ميتارواية"[7]، أما نبيل سليمان فأحيانا يسميه نقد النقد وأحيانا الميتارواية[8] .

---

[4]. ترجم جابر عصفور المصطلح (Meta-literature) – الميتاأدب- بالأدب الشارح. آفاق العصر. دار المدى. دمشق. 1997. ص123. وترجم عبد الوهاب علوب مصطلح (Metahistoric) بالتاريخ الشارح متبنيا طريقة زكي نجيب محمود في ترجمة (Meta-language) باللغة الشارحة. كما ترجم المصطلح (historiographic metafiction) بالقصص التأريخي الشارح. انظر: ثبت المصطلحات في **الحداثة وما بعد الحداثة** لبيتر بروكر. منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص390.

والقص الشارح هو أيضا ما تبناه سعيد الغانمي في ترجمته لكتاب **الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور**. انظر: الكتاب. ديفيد وورد (محررا). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1999، ص132.

[5]. انظر كتابه: **خرافة الميتافيزيقيا**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص209.

[6]. عن هذا الموضوع انظر:

קרטון-בלום. ר. (1982). **שירה בראי עצמה**. ת״א. הקיבוץ המאוחד. ואותו מחבר : (1989). **יד כותבת יד**. הקיבוץ המאוחד. ולירון שלומוביץ, ת״א, 2003. עבודת גמר בנושא *הטקסט הנרקיסיסטי* – **מודלים של שירה המתכוונת לעצמה אצל עבד אל-***והאב אל-ביאתי,עבד אל-קאדר אל-ג׳נאבי וסרכון בולץ״*. (אוניברסיטת חיפה).

M. Beebe. (1977)." Reflective and Reflexive Trends in Modern Fiction".. In H. R. Garvin (Ed).*Twentieth Century Poetry Fiction Theory***.** (Lewisburg: Bucknell University Press), pp.13-26.

Primenger, A & Brogan, T. V. F (Ebs) (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, p. 793.

[7]. انظر: سعيد يقطين. "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب". **مواقف** ع 71/70. دار الساقي، لندن، 1993، ص189-210.

[8]. انظر عن التسمية "نقد النقد" في كتابه: **فتنة السرد والنقد**. دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص78. وعن التسمية "ميتارواية في مقالته "ضفاف- عن رواية لم تكتمل" في جريدة **الزمان** بتاريخ 2003/5/15.

ويسميه إدوار الخراط الرواية الشارحة أو ما وراء الرواية او الميتارواية[9] ويدل هذا التخبط على عدم يقين بالنسبة للترجمة الدقيقة، خاصة وأنّ المصطلح ما زال حديثًا وقليل التداول في أوساط النقاد.

يعرّف محسن الموسوي الميتاقصّ برواية النصّ، وما وراء الرواية والرواية المغايرة[10]، وينظر إلى رواية النص على أنها انهماك ذاتي، ونرجسية فنية ذهنية[11]. ويسميه كمال الرياحي بالسرد النارسيسي[12] وهو مأخوذ عن تسمية ليندا هتشيون للظاهرة[13].

يترجم لحسن[14] احمامة المصطلح إلى ميتا تخييلي، وهو خطاب يكتب عن التخييل بالتخييل (انظر: احمامة، 1999: 22)، في حين يترجم محمد أبو عطا المصطلح "ميتاقصّ" بما وراء القص أو

---

[9]. انظر: مقدمته لرواية الياس فركوح. **أعمدة الغبار**. دار أزمنة، عمان، 1996، ص11.

[10]. انظر كتابه: **انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص41، 76.

[11]. يعطي مثالا على رواية النص: "**لعبة النسيان**" لمحمد برادة، و"**مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**" لفاضل العزاوي. انظر:

معهد العالم العربي. **الإبداع الروائي اليوم- أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين**، آذار 1988. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994، ص242.

[12]. انظر مقالته: الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية "**خشخاش**" لسميحة أيوب نموذجًا. **ديوان العرب**. حزيران، 2004، ص1.

[13]. استعارت ليندا هتشيون السرد النارسيسي لشرح الظاهرة الميتاقصية كانعكاس ذاتي يعي نفسه، من خلال أسطورة نارسيس الذي رأى صورته في الماء فعشقها ظانّا إيّاها معشوقًا له، وعندما عجز عن نيل من يحب مات كمدًا. فنبتت مكان قبره زهرة نرجس، وأخذ يأتي إلى النهر بعد موته متأملاً صورته من جديد، ولكنه واعيا هذه المرة بها. انظر:

Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Methuen: New York-London, 1980, p. 11.

[14]. هكذا يكتب الكاتب حسن احمامة اسمه على غلاف كتابه: **قراءة النص- بحوث في شرط تذوق الحكي**. دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.

ميتاقصصي، ويترجم المصطلح ميتارواية قاصدا شيئا آخر وهو المصطلح الإسباني (Metanovela) حيث يعرّفه بالرواية التي يدخل التناص بنيتها[15].

وقد تداخلت دلالات بعض المصطلحات التي لها علاقة بالتجريب والحداثة مع مصطلح الميتاقصّ، وعبّرت عنه، ومنها مصطلح الرواية الضدّ (Anti-Novel). هذا النمط من الروايات ثار على مواضعات الرواية الواقعية بأساليب حداثية كان الميتاقصّ واحدا منها، لكن هذه الروايات ليست بالضرورة روايات ميتاقصيّة. بمعنى أن الرواية الضدّ شملت بمفهومها الواسع رواية الميتاقصّ[16].

رديف آخر للميتاقصّ هو المصطلح كتابة الخرافة (Fabulation) على حد تعبير روبرت سكولز (Robert Scholes)، ويقصد نمطا روائيًّا ثائرًا على الأسس الوضعية للرواية التقليدية الواقعية من خلال كتابة الخرافة. "فكتابة الخرافة التجريبية أو الميتاقصّ كما أسميتها- الكلام لسكولز- متتبعا اقتراح ويليام غاس، تعتبر من أهم الميزات لحركة كتابة الخرافة" (Scholes, 1979:4).

ومن المصطلحات الأخرى التي عبّرت عن ظاهرة الميتاقصّ: اللاواقعية (Irrealism)، والميتاواقعية (Metarealism)، والرواية ذات القدرة على التوالد الذاتي (Self Begetting Novel)، والقصّ الإضافي (Surfiction)، والقصّ الناقد (Critifiction)[17].

---

[15]. انظر ثبت المصطلحات في **مسار الرواية الإسبانو أمريكية- من الواقعية السحرية إلى الثمانينات**. تأليف: داريو بيانويا و خ. م. بينياليستي. تر: محمد أبو العطا. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص482-483.

[16]. يمكن تتبع المقارنة بين الرواية الضد ورواية الميتاقصّ من خلال مقالة لاري ماكفري والتي يناقش فيها ويليام غاس ويوافقه على هذا التقسيم. انظر:

Larry McCaffery. "The Art of Metafiction". In *Metafiction*. Mark Currie (Ed). Longman: London & New York, 1995, pp.181-193.

[17]. لمزيد من التفصيل انظر: خريس2001 ، ص46.

3.الميتاقصّ- قصّ ما بعد الحداثة

لم يأت الميتاقصّ من فراغ، وإنما هو انعكاس لفلسفة عالمية ارتبطت بالحداثة وما بعد الحداثة[18]. فالأدب ليس بمعزل عن الواقع، وإنما هو تعبير ثقافي وفني تنصهر فيه رؤية الإنسان المبدع للوجود، وتتماهى معه، فتصبح أنماط التفكير أنماط التعبير، ويصبح الأدب سجلاً للثورة على الواقع[19].

يرى إيهاب حسن أن فترة ما بعد الحداثة تعني جملة من الانقلابات وكسر المرجعيات والثورة على المألوف. ومن سماتها اللاتوجه Indeterminacy أو بالأحرى ملازمة اللاتوجه، أي الاشارة المعقدة التي تساعد هذه المفاهيم على تقليبها وتدويرها: الالتباس، الانقطاع، هرطقة الخروج على المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، الشذوذ، التحويل التشويهي، والمفهوم الاخير يدل وحده على دزينة من المصطلحات الواهنة حول التهديم : اللا-إبداع، التحلل، التفكيك، اللامركزة، الانزياح، الانقطاع، التقطع، الاختفاء، الانحلال، اللاتعريف، اللاكليانية، اللاشرعنة - إذا وضعنا جانبا مصطلحات تقنية أخرى تشير الى بلاغة المفارقة، والشرخ والصمت، وفي القرار من جميع هذه العلامات تتحرك إرادة واسعة باتجاه التهديم، فتؤثر على كتلة السياسة، وكتلة المعرفة، وكتلة الايروتيك، والباطن النفسي الفردي، أي كامل الكون الخطابي في الغرب[20] (انظر: صالح، 2001: 275).

---

[18]. عن فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة والتفكيك انظر: مارجريت روز. **ما بعد الحداثة**. تر: أحمد الشامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.

[19] .يرى ليوتارد (Lyotard) أن الفنان الحداثي وكذلك الكاتب في موضع فيلسوف من عمله الذي يبدعه أو يكتبه، وليس محكومًا بقواعد مؤسسة مسبقا، أو بأحكام حاسمة. وإنما هذه الأحكام هي ما يبحث عنه العمل الفني أو النص. انظر:

Jean-Francois Lyotard. (1984). *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, (tr: of La Condition Postmoderne by Geoff Bennington and Brian Massumi ; foreword by Fredric Jameson, Paris:1979), p.84.

[20] . لمزيد من التفاصيل عن فلسفة ما بعد الحداثة واختلافها عن فترة الحداثة انظر:

إنّ جذور هذه الثورة ابتدأت في مرحلة سابقة، كانت الرواية الجديدة في فرنسا أبرز أشكال التعبير عنها والتأثر بها[21]. لكن التغييرات السياسية والاقتصادية والفكرية والعلمية المتسارعة تركت بصماتها على الفكر الإنساني، وساهمت في تثويره على الرتابيّ والمألوف والمقولب، فانعكس ذلك على الأدب والفنون كلها.

"همّ الرواية بعد الحداثية هو اللاتاريخية واللاواقعية واللاوجودية،...، هناك نزعة تفكك غريبة" (ناصف، 2003: 552). بالإضافة إلى هذا التفكك، هناك نزعة لعدم الثبات وإلغاء الهوية ومحو الذات وتحطيم العلاقة مع المرجعية الواقعية، وهذا يتطلب ثورة في المفاهيم اللسانية.

لكن ينبغي أن نتنبه لنقطة هامة في غاية هذا التحطيم. هو تحطيم على مستوى الشكل، ويقصد به تثبيت العلاقة مع الواقع وليس تحطيمها كما يبدو الأمر من الخارج. إن الابتكار الشكلي في الرواية ، لا يناقض الواقعية على الإطلاق، بل هو شرط ضروري للوصول إلى واقعية أكبر (انظر: بوتور، 1996: 45).

"المنظور اللساني المتطور فيما بعد الحداثة واضح جد الوضوح، على كل حال في الرواية: الكلمة ليست رسالة، ولا معنى مختزنًا، وإنما هي أداة في تكوين علامات، والعلامات غير ثابتة ولا مستقرة، هناك دائما نقل، فلم الأخذ بالهوية أو الشخصية أو الثبات" (ناصف، 2003: 564-563).

إنّ فكرة العلامات[22] الحرة من صميم المنظور اللغوي بعد الحداثي، فاللغة لا تحيل إلى واقع محسوس ومتصوّر، وإنما تستنهض بالمتخيّل لتبني عالمها وواقعها الخاص بها. "فالعلامة الحرة هي مفتاح العمل السردي واللغوي الروائي بعد الحداثي" (ناصف، 2003: 543).

Ihab Hassan. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

[21]. انظر: محمد الباردي. **الرواية العربية والحداثة**. دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2002، ص42-47.

[22]. انظر تحليل أمبيرتو إيكو لمفهوم العلامة من خلال استقراء أربعة قواميس مأخوذ بها في مقدمة كتابه:

Umberto Eco. (2002**).** *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, adapted de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, [Bruxelles, Labor, 1988], pp.21-22.

تعني العلامة الحرة أيضًا أن المعنى المعياري منبوذ قصدًا، وأن اللغة تحيل إلى أفق رمزي أشبه بنثار ضبابي، بحيث أن بعض الكتاب أصبحوا يخشون على ضياع قصدياتهم، فأخذوا يحرصون على التلميح وكتابة الملاحظات الشارحة في الهوامش. " هكذا يغدو الرمزي مدخلا مركزيًا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى المجازي، وما يحتويه من تضمين وإيحاء وتصوير بلاغي" (الزاهي، 2003: 57).

إن الأفق الرمزي في منظور التدليل لا يعني قطيعة أبدية مع الواقع. إنما يبتعد عنه وعن لغته المعيارية ليحيل إليه بأسلوب غير مباشر. " إن الرمزية الخارجية لرؤية ما تهدف أساسًا إلى الانعكاس إلى رمزية داخلية. وذلك حين تلعب بعض الأجزاء بعلاقتها بالعمل ككل الدور ذاته الذي يلعبه العمل ككل في علاقته بالواقع" (بوتور، 1996: 46).

إن العلاقة بين الدوال والمدلولات مشحونة دائما بالتداخل والصراع، ولا يمكن فصل اللغة بدقة عن الحياة الاجتماعية (انظر: Selden, 1989: 74). وبهذا يكون الأدب تمثيلاً لهذا التداخل والصراع كونه منتجًا لغويًا بطبيعته.

إن كون العلامة الحرة مفتاحًا لصياغة المتخيل الروائي وبناء عوالمه، يعتبر مغامرة لغوية تتخذ مساراتها فوق هاوية[23]، فتتأرجح وتتشبث باللا محدود وغير المأنوس وغير المتعارف عليه. بهذا المعنى تصبح اللغة نوعًا من الهذيان والجنون، وتنمحي الحواجز والحدود بين عوالمها، تتداخل الأجناس الأدبية، ومصطلحات العلوم المختلفة، فنسمي الرواية مقامة أو رسالة أو مجرد نصوص، ولا نصل إلى إطار يجمع ويؤلف ويتناغم. "من خلال تجارب اللغة أو السرد اللغوي غيّرت الرواية جلدها، وأعلنت الحرب على الرواية التقليدية، وأنكرت القسمة الثنائية بين فكرة الجنس السردي

---

[23]. يؤكد ايكو استحالة تأويل النص كما يحلو للقارئ، وإنما بمقدار ما يسمح به النص لهذا القارئ. فهناك نصوص تقيد القارئ، وهناك نصوص تفتح أمام القارئ إمكانيات مختلفة للتأويل. وبهذا تكون للعلامات الحرة قدرة متفاوتة في تمثيل المدلولات التي ينتجها القارئ في النص.

عن النصوص (المفتوحة والمغلقة) وموقف القارئ من النص انظر:

Umberto Eco. *The Role of the Reader- Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington & London: Indiana University Press,1979, pp.8-9.

النثري والحكاية الخيالية. كما أنكر الربط بين الرواية والتاريخ أو ربط التاريخ بالوجود" (ناصف، 2003: 543).

أصبح كيان الرواية التاريخية ضعيفًا وغير مقبول بمعايير الميتاقص التأريخي (Historiographic Metafiction) بمصطلحات ليندا هتشيون (Linda Hutcheon). فلم تعد الرواية بالضرورة تهدف إلى التأكيد على الصدق التاريخي، وإنما أصبحت تميل إلى التشكيك بالحقائق عن وعي كامل بأنها – أي الرواية- عالم متخيل ليس فيه حقيقة مطلقة، وكل العودة إلى الماضي ما هي إلا محاولة منعه من أن يبدو نهائيًا مطلق الصدق (انظر: هتشيون، 1993: 100).

ولهذا يعبر الميتاقص التاريخي عن مفارقته لتقاليد القص الواقعي من خلال استخدام الرواة المتعددين وضغط الأحداث التاريخية وخرق الترتيب الزمني (Chronology) للأحداث. يتم استبدال الراوي العليم الواحد في القص التاريخي التقليدي برواة متعددين بهدف تقويض الرؤية التجريبية للتاريخ. ومن أجل تحقيق هذا الهدف فإن (الرواة - المؤرخين) عادة ما يدحضون آراء بعضهم بعضاً عن نفس الحدث التاريخي، و بذلك يُحطم يقين القراء بوجود حقيقة تاريخية واحدة. وبنفس الطريقة، تساهم أداة الميتاقص لتدمير الترتيب الزمني للأحداث في زعزعة إيمان القراء بوجود حقيقة مطلقة وترجيح الإقرار بالحقيقة النسبية.

وفيما يتعلق بضغط الأحداث التاريخية، توضح ليندا هيتشيون أن ضغط الأحداث يعمل في الميتاقص التاريخي للتمييز بين الأحداث التي يمكن التعرف عليها و حقائق التاريخ التي يشترك بها المؤرخون: إن الحقائق هي أحداث منحناها معنى. لذا فإن منظورات تاريخية مختلفة تستقي حقائق مختلفة من نفس الأحداث. وهذا يعني بالضرورة أن الأحداث يمكن أن تصبح حقائق فيما بعد. وما دامت الحقائق قد تكون مختلفة لاختلاف وجهات النظر التاريخية فليس من المستحسن أن تكون المصطلحات "صحيح أو خطأ" هي المصطلحات المناسبة لاستقراء القصّ (انظر: Hutcheon, 1995:76). فالفرق بين النص التاريخي والميتاقص التأريخي- كنص أدبي تخييلي- " لا يكمن في أي منهما أكثر اتصافًا بالواقعية، بل في كيفية بناء الواقع وإعادة تشكيله داخل النص" (محرز، 1992: 171).

إن الرواية الميتاقصية التأريخية شكل جديد من أشكال قص ما بعد الحداثة، وتختلف جذريًا عن الرواية التاريخية التقليدية. الرواية اليوم تتخذ من التاريخ ذريعة بهدف الوصول إلى أمثولة درامية، تقول بأن ما يحدث ليس هو ما يجب أن يحدث. ما يحدث وهم، لأنه لا يخبر أبدًا بما يجب أن يخبر، ولا يكشف ما يجب أن يكشف[24].

الرواية تصبح كتابة التاريخ الذي لا يكتب، تاريخ الفئات التي هي على هامش المجتمع، والتي لا تندرج في مخاض معمول سلفًا، وبالتالي هي تاريخ الإنسان العادي[25].

إنّ مهمة الكاتب في فترة ما بعد الحداثة "أن يوحي إلينا أن الكلمات ليست محكمة ولا مضبوطة ولا متقنة ولا مفهومة تماما. أليس هذا عودا إلى مفهوم السحر. ما الكلام إلا السحر، وما الكلمات الخاصة التي نفرّ إليها إلاّ سحر. ما القراءة إلاّ سحر" (ناصف، 2003: 572).

الرواية جوقة موسيقية تعزف فيها آلاف الآلات وتسمع فيها هستيريا من الأصوات والجنون.

"تأتي اللغة لتكون أداة لهذه الهستيريا ومادة للجنون. وحسب تعبير فوكو فإن اللغة هي البنية الأولى والأخيرة للجنون، وهي الشكل التكويني له. وعلى اللغة تتأسس كل المدارات التي يفصح بها الجنون عن طبيعته" (انظر: الغذامي، 1997: 138).

أساس الأساليب اللغوية في صياغة المسرود الروائيّ هو التلاعب، والعالم بعد الحداثي مفتون بلعب اللغة، فكلمات الحداثة "لا تقول شيئا بطريقة تقريرية. إنها تعتمد غالبا على اللاشيء واللامعنى واللانظام. إنها لا تؤكد شيئا ولا تبنيه، إنها مجرد لعب كلمات لا علاقة له بهدف أخلاقي أو جمالي" (ناصف، 2003: 592).

يراد بالنص بعد الحداثي محو مرجعية الواقع وإحالة الذات والواقع إلى متخيّل، وذلك لأنّ "الحقائق هي الشيء غير الموجود على وجه الدقة، فهناك فقط تأويلات" (Mklowitz, 1998:115).

من هذا المنطلق لا قيمة للشخصية في العمل الروائي، فالرواية ما بعد الحداثية "رفضت

---

[24]. هذا ما يقوله إبراهيم الكوني في ندوة عن "الرواية والتاريخ"، نشرت في **فصول**، 1/17، 1998، ص407.

[25]. أقوال الياس خوري في نفس الندوة، (م.ن: 411). وينسجم كلامه مع الشخصيات الغيرية المهمشة التي تحفل بها بعض رواياته.

المذهب التقليدي الذي يكمن في بناء الشخصية أو بناء نماذج من المجتمع" (ناصف، 2003: 592). ذلك لأن "الحرب العالمية الثانية لعبت دورا في طمس الشكل المألوف للشخصية، باعتبارها كائنا حيا حقيقيا، وطحنت بوجه عام موضوعية العالم" (ناصف، 2003: 552).

فما هو شكل الشخصية في روايات ما بعد الحداثة؟

"لم تعد فكرة الشخصية مكونا أولّ للعمل السردي لدى الروائيين الجدد[26]، أو بعد الحداثيين. لقد أخذت تتوارى حتى أوشكت أن تختفي" (ناصف، 2003: 548). "الشخصية في الرواية الجديدة ليست مصنوعة من لحم ودم، فهي في أحسن الأحوال ضمير أو عين ناظرة، أو هاجس أو شعور، أو حالة تتقاذفها الأهواء والميول الكتابية" "(ناصف، 2003: 555). ولذلك تكثر الضمائر والأصوات الغائرة في عتمة النص بدل الشخصيات، وهذا يعكس فكرة التخلي عن الحياة، فالغياب هو أزمة الحضور. كما تختفي أسماء الشخصيات، فيشار إليها بحروف أو رموز، أو تتغير هذه الأسماء بتغيير الزمان والمكان، إشارة إلى عدم الثبات والضياع وصعوبة التمثيل.

الشخصية في الرواية بعد الحداثية "واعية وجودها القصيّ، ومنطلقة في سلوكها من القناعة بورقيتها، وقد تكتشف ذلك، أو تكشف ورقيتها للقارئ مع مرور الأحداث" (خريس، 2001 : 72). ولهذا تهدف هذه الرواية في الأساس، إلى إعطاء إحساس للقارئ بأن ما يقرؤه ليس الواقع، وإنما هو واقع وهمي متخيّل ومصنوع من ورق.

ترعرعت الرواية بعد الحداثية "في ظل الاستهزاء بفكرة البطولة أو العظمة ونودي دائما على العادي والبسيط[27]، والذي نراه أو لا نراه في عرض الطريق" (ناصف، 2003: 541).

---

[26]. بدأ ذلك بظاهرة التشيؤ أو التركيز على الأشياء في الرواية الجديدة في فرنسا. انظر: محمد الباردي في حديثه عن روب غربيه وكلود سيمون وكلود أوليه. ص47.

[27]. انظر مثلا روايات الياس خوري- **يالو** نموذجا- كيف تركز على الشخصية الغيرية، وهي الشخصيات المهمشة اجتماعيا كالسائق أو الحارس أو الخادم، ويكون لها الدور المركزي في الرواية. عن الشخصية الغيرية في الرواية البنانية انظر: فياض هيبي. **الشخصية المهمشة في روايات إلياس خوري**. دار أزمنة، عمان، 2007.

في الرواية بعد الحداثية لم يعد للزمن تسلسله المعهود في الرواية التقليدية، ولم تعد الحبكة أساسا لمنطق التتابع في الأحداث، فقد أصبحت الرواية في مرحلة تميل كل الميل إلى "تمزيق الحبكة كما عرفت في صورتها التقليدية، والاستغناء عنها في كثير من الأطوار، والاكتفاء بخيط واه من النسيج الروائي، ثم الجنوح لتدمير التركيب الزماني الذي ألفه قراء الروايات، واستبداله بألواح قابلة للتغير تتقدم وتتأخر" (ناصف، 2003: 553).

أضحت الرواية بهذه الحبكات الواهية أشبه بتداعيات، لا يربط بينها رابط، يحكمها منطق الحلم. وهو نفس المنطق الذي يحكم على المفاهيم الزمكانية بالانقلاب.

"تفككت الحبكة وانحلت الشخصيات وانهار الزمن وتلاشت حدود المكان وفقدت الهوية مكانتها. وفي موازاة هذا التدمير المنهجي للأبنية التقليدية كانت الرواية الجديدة ترسي بناء مختلفا قوامه اختبار الكتابة نفسها، واعتبارها موضوعا يصعب نقضه" (ناصف، 2003: 554-555).

ومن هنا تأخذ الكتابة حيّزها التثويري في الرواية ما بعد الحداثية، بوصفها رواية ميتاقصية، تبني عوالمها السردية على بناء واقع قوامه الكتابة عملا إبداعيا وواقعا متخيلا ونشاطا نقديا يعي ذاته، ويدرك في الوقت نفسه المأزق الذي يعايشه، فيسخر اللغة لتلعب على كل الخيوط الواهية والحبال المنصوبة، دون أن يردعها ضمير خلقي أو معيار جمالي.

إنّ الوعي بالذات في الرواية الميتاقصية يعود إلى كون العديد من الكتاب الحداثيين هم نقاد، مثل ويليام غاس وديفيد لودج وجون بارث (John Barth) وإمبيرتو إيكو، وفي الأدب العربي مثل محمد برادة وإلياس خوري وواسيني الأعرج وجبرا إبراهيم جبرا وإدوار الخراط.

كذلك تتجه بعض الروايات الخليجية إلى إسناد دور البطولة إلى شخصيات عادية ومسحوقة، مثل السقاء الذي يبيع الماء، لكنه يصبح مركزيا عندما يتصل بشخصيات لها تأثير. انظر رواية "**أغنية الماء والنار**" للكاتب البحريني عبد الله خليفة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988. أو شخصيات مشوهة جسديا ونفسيا أو أصحاب عاهات كالمعتوه والضرير والأعرج. انظر: رواية "**تل الصنم**" للكاتب الإماراتي علي أبو الريش. مؤسسة الاتحاد للصحافة، أبو ظبي، 1995. ولمزيد من التفاصيل عن هاتين الروايتين، انظر: نزيه أبو نضال. **التحولات في الرواية العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص156-166.

مال الروائيون في العشرين سنة الماضية إلى أن يكونوا واعين بالقضايا النقدية المتعلقة بالقص؛ لذا مالت رواياتهم إلى تجسيد أبعاد الانعكاس الذاتي واللايقين الشكلي،...، ما يجمع كل هؤلاء الكتاب المختلفين جدا، والذين يمكن الإحالة على أعمالهم بالميتاقصية؛ أنهم يستطلعون نظرية القص عبر ممارسة الكتابة القصيّة (Waugh, 1984:2).

إن الحوارية بين الواقع النصي والواقع خارج النصي لا تقوم على علاقة تمثيل صادقة، إذ أن رواية ما بعد الحداثة تسعى جاهدة إلى الانزياح عن الواقع من منطلق التشكيك في صدقه المطلق. فما يهم الرواية الميتاقصية هو عالمها الورقي، وبالتالي فالتفاعل بين عوالم مختلفة كالدين والسياسة والتاريخ والميتاقص، داخل الرواية الميتاقصية، قد يستفزّ القارئ الذي يحاول أن يقيّم الأمور وأن ينظر إليها برؤية الواقع[28].

لا تقدم الرواية الميتاقصية معنى بقدر ما تحاول أن تزعزع المعنى، إنها تلجأ إلى تقنيات أسلوبية كالاستعارة والمفارقة والمحاكاة الساخرة لتجعل القارئ أمام أكثر من مستوى للدلالة، وبالتالي فهي تزعزع الإحالة إلى مرجعيات الواقع الذي نعيشه (انظر: Ommundsen, 1993:4-5).

إنّ استراتيجية الرواية الميتاقصية تعتمد التركيز على الظاهرة من أجل نفيها. فالتذكير بأن ما نقرأه هو عمل روائي من أجل أن نحسّ بورقيته، وبالتالي نصحو ونؤكد واقعنا ونتواصل معه. هذا الانقطاع عن الواقع بواقع آخر ليس بديلاً نهائيا له، وليس انقطاعا سرمديا، وإنما هو مناورة لغوية سرعان ما تعود بنا إلى الواقع.

تذكرنا رواية الميتاقص أننا نتعامل مع قصّ ينتمي إلى واقع، بينما تشعرنا الرواية الواقعية بأننا موجودون داخل دائرة هي الواقع. وظيفة الميتاقص إنعاش العلاقة بين الأدب والواقع عاطفيا، من خلال امتحان هذه العلاقة فكريا: من خلال العزل والفصل بينهما والتأكيد على التناقض القائم بينهما.

---

[28]. مثالا لذلك سلمان رشدي في **الآيات الشيطانية**. حول الموضوع انظر:

Wenche Ommundsen. *Metafictios?- Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne University Press, 1993, p.3. Stephan Baker. *The Fiction of Postmodernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, pp. 163-187.

الحداثة وما بعدها انفصال واتصال، وإن كان ظاهرها الانفصال. هي انفصال عن أفكار سابقة واتصال مع الواقع من خلال تقنيات جديدة وغير تقليدية، تعتمد التجريب والغرائبية والنقض. وبها يعقد الميتاقص مصالحة غريبة بين الأدب والواقع.

إنّ الرواية الميتاقصية النسوية مظهر من مظاهر الكتابة الروائية في قصّ ما بعد الحداثة. وإن كانت خصوصية هذا النمط من الكتابات قد ظهرت في فترة الحداثة؛ فقد كانت فرجينيا وولف (Virginia Woolf) من الروائيات الطلائعيات اللواتي أشرن عبر فعل الكتابة الروائية والنقدية إلى هذا النمط من الكتابة.

فقد اعتبرت وولف أن الرواية كفنّ تم استهلاكها، وهناك ضرورة لابتكار لون أدبي جديد، يكون للنساء فيه مجال للتعبير عن أصواتهن، ويكون الأسمى على مستوى المصلحة والمعنى (انظر: Lojo Rodrigues, 2001: 72). وولف استطاعت في فترة مبكرة ومن خلال روايتها (Unwritten Novel) (1920) توقع نظرية الكتابة الميتاقصية، من خلال ممارسة الكتابة النقدية في هذه الرواية. وهي بذلك مهّدت الطريق للكتابة النسوية التي تعتمد الميتاقصّ كشكل من أشكال التعبير عن خصوصيتها، مقابل سلطة الكتابة "الذكورية".

الميتاقصّ النسوي كما تعرفه جايل غرين (Gayle Greene) هو "كتابة المرأة عن كتابة المرأة، والذي يكتب بشكل خاص كرد فعل لتقاليد الرواية المحكومة بالأدب الذكوري القائم (Greene, 1991: 36). تكمن إشكالية هذا التعريف في الكتابة الذكورية التي تعنى بقضايا النسوية، وهي كتابة روائية ميتاقصية لا تقل في "نسويتها" عن الكتابة بأيدي نساء[29].

---

[29] . انظر على سبيل المثال الدراسات التالية والتي تقدم الرجال بشكل متساو مع النساء كنماذج للكتابة الميتاقصية النسوية:

Joan Douglas Peter. *Feminist Metafiction and the Evolution of British Novel*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.

Alison A. Case. *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth – Century Novel*. Charlottesvlle: University Press of Virginia, 1999.

شهدت سنوات السبعين من القرن الماضي ظهور عدد من الروائيات[30] اللواتي قدمن ميتاقصًا جديدًا، من خلال روايات أبطالها نساء كاتبات. هؤلاء البطلات قمن بدور الندّ للرجل، وثرن على إملاءات التقاليد الأدبية الموروثة القائمة والتي تأثرن بها. وكانت غايتهن المثلى إيجاد موقع يكون وعاء لأصواتهن المتميزة ولإبداعاتهن النسوية الخاصة (انظر:Greene, 1991: 36)

يهدف الميتاقصّ النسوي لفت النظر إلى الشأن الخاص بكتابة المرأة، كاستمرارية لنضالها ومعركتها العالمية في الحقوقيات والمساواة بالرجل. ومن أجل التميّز في الكتابة ومعارضة الاحتكار الذكوري للغة والأدب، واللذين يعكسان صورة الواقع. والميتاقصّ أداة من أدوات كثيرة يمكن للكتابة النسوية أن تتبناها. لكنه يتميّز بكونه وسيلة تتيح المجال لرؤية النقد من خلال القص، والتعبير عن الوعي الذاتي للكاتب من خلال عمله. وهي مواضيع هامة بالنسبة لموقع المرأة من الكتابة[31].

4. الموديل الميتاقصي الثلاثي

يتعامل هذا البحث مع أشكال الميتاقصّ وملامحه من حيث مواقع حضورها في البنية الشاملة للعمل الروائي. ونقصد بالبنية الشاملة كلّ ما يحيط بالنص الروائي ابتداء بالصفحة الأولى للغلاف، وانتهاء بالصفحة الأخيرة منه، وما بينهما.

---

[30] . من هؤلاء الروائيات كما تقول "جرين": Erica Jong, Gail Godwin, Doris Lessing, Margaret Drabble, Margaret Laurence, Margaret Atwood.

كتبت مارجريت درابل (Margaret Drabble) مثلا عن واقع الميتاقصّ النسوي الجديد. وقامت بزعزعة الخطاب حول صنعتها السردية، وحول ثقافتها الأدبية الأوربية الموروثة وقامت بانتقادها. انظر:

Pamela S. Bromberg. " Margaret Drabble's The Radiant Way: Feminist Metafiction". *Novel: A Forum on Fiction*, 1990, pp. 5-25.

[31] . ترى ريتا فلسكي (Rita Felski) اقتصار الكتابة النسوية على الظاهرة الميتاقصية والميتالغوية في التعبير عن الشأن النسوي أمرًا غير معقول. وفي رأيها أن وظائف اللغة السردية في الأدب يمكنها تمثيل وقائع سياسية وثقافية هامة بشكل كبير جدا، ويمكنها التأثير على الفهم الثقافي الذاتي الفردي في حياتنا اليومية. فمن غير المعقول أن يقيّد السرد "النسوي" إمكاناته التعبيرية بما هو ميتا لغوي أو أدب منعكس ذاتيًا. انظر:

Rita Felski. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press. 1989, p. 7

يتطلب هذا التعامل مع هذه البنية الشاملة النظر إلى الموضوع من خلال ثلاثة مستويات:

1. ما قبل النصّ (Para-Text). 2. مستوى النصّ (Text). 3. ما بعد النصّ (Post-Text).

1.4 ما قبل النصّ (Para-Text)

يعي الميتاقصّ ذاته وتركيبته البنائية، بحيث أن لبناته السردية التي تحيط بالعمل الروائي جزء هام في ممارسة التجربة الميتاقصيّة، وتأصيل التعالق الحاصل بين فضاءات النص وبين فضاءات العالم الخارجي، من حيث التعبير عن النص كواقع مستقل بذاته. ما قبل النصّ يعني مجموعة من "العتبات" التي تسبق بداية النصّ الروائي، والتي تشكل، بمجموعها أو بعضها، إحالات ميتاقصيّة على وضعية العمل وإجراءاته التعبيرية، وعلى النظرية النقدية التي تحاور الكتابة الروائية، وغيرها من ملامح الميتاقصّ وأشكاله.

في دراسة لجيرالد جينيت عن عتبات النص "Seuils" تحدّث عن "جملة من الضوابط كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة" (الحجمري، 1996: 17-16).

سنتحدث في هذا المستوى عن العنوان، اسم المؤلف، تحديد الجانر أو اللون الأدبي، الاستهلال، الإهداء، المقدمة، وكلمة الغلاف. لقد تحدث جينيت عن هذه النصوص الموازية وسماها (Para-Texte)[32]، وفي تسميتنا لهذا المستوى اقتباس له، لكننا جئنا به بالمعنى العام جدًا الذي يقصد به كل ما يمكن أن يسبق النص الأم.

[32] . انظر سعيد يقطين. **انفتاح النص الروائي**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2001، ص97.

4. 2 مستوى النص (Text)

تهر في النص الروائي ملامح الظاهرة الميتاقصية وأشكالها بتواتر مكثف، وعلى أكثر من شكل. وتسهيلا للبحث فقد ارتأينا أن نتحدث هنا عن موضوعات نقدية تتقاطع مع السياق السردي، لتشكل في مجملها تمظهرات الميتاقصّ داخل العمل. في هذا المستوى سيكون لنا نصيب مركزي في تحليل الملامح الميتاقصية، باعتبار هذا المستوى فائقًا بحضوره الكمي على باقي المستويات. كما ويشكل هذا المستوى نقطة ارتكاز لكل أشكال التعالق مع المستويات الأخرى. إذ أنها في مجملها موظفة من أجله، وتحيل إليه، وقد تشكل مفاتيح لتأويله.

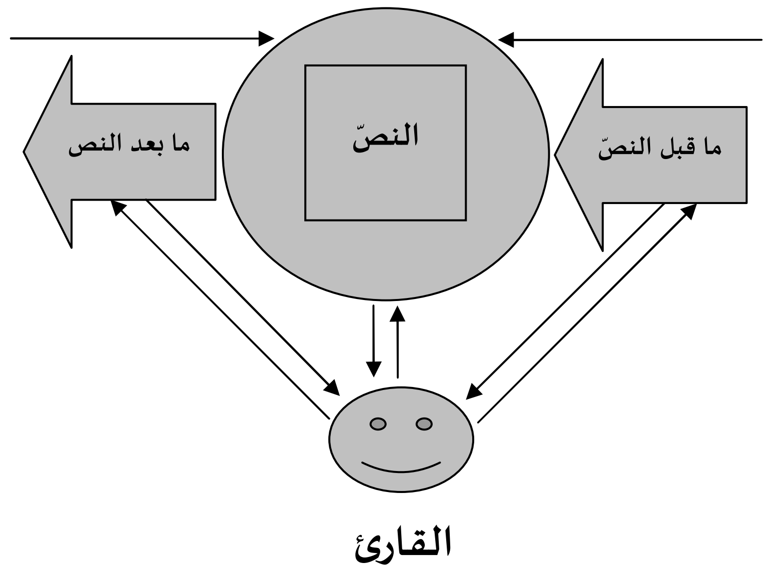
نجد حول فضاء النص الروائي، والفصول أو الأبواب تحديدا نصوصا أخرى تدلل على العمل نفسه، أو تشير إليه أو تفسره أو تختزله، أو تعبّر عن موقف نقدي منه. وأبرز هذه النصوص العناوين المتخللة والهوامش ، واستهلالات في بدايات الفصول وملاحظات في متن النص كان أجدر أن تكون في الحاشية لكنها وضعت في النص لاعتبارات فنية..

هذه النصوص جزء من النص الأم، لكنها توازيه وتحاوره وتثري دلالاته وتمثله وتحيل إليه، وتشكل مبحثا ميتاقصيا حوله.

4. 3 ما بعد النصّ (Post-Text)

ينتهي النص الروائي، ولكن تتبعه قبل الغلاف الأخير ملاحظات أو تعليقات أو إشارات أو ما يسمى بالتذييل، وغيرها من التسميات التي تؤدي معنى واحدا: "نصّ قصير بعد انتهاء النص الروائي". كما يمكن أن تكون هنالك ملاحق أو دراسات لها علاقة بالعمل. من جملتها دراسات للمؤلف نفسه عن عمله، أو مقابلات يظهر فيها المؤلف مفسّرًا لعمله.

هذا النص الملحق بالعمل جزء منه، لأنه يتعالق معه ويحيل إليه. ويشكل قاعدة دلالية لتأويله أو نقده، أو تداول عوالمه الميتاقصية بالحوار مع القارئ.



رسم تخطيطي رقم 2- الموديل الميتاقصّي الثلاثي

يظهر الرسم التخطيطي 2 مركبات هذا الموديل. فالقارئ يتعامل معها، بشكل أفقي وعمودي. فتعامله الأفقي مع النص ليس ثابتًا في سيرورته. هناك ضرورة لتقاطعات عمودية، قد تبدأ قبل قراءة النص، ولا شك ستكون خلال قراءته، وبالضرورة ستستمر بعده. فما قبل النص وما بعده يثريان النص بالدلالة، كفعل القارئ في النص. بمعنى أن العلاقة تبادلية فيها التأثر والتأثير معًا كاستراتيجيتين متلازمتين. فالقارئ يتأثر بالنص ويتفاعل معه ذهنيًا وانفعاليًا، سواء كان ذلك بمستواه المباشر، أو بالمستويات القبلية والبعدية له. كما أن القارئ يثري النص بثقافته، ويقوم بكتابته تأويلاً من جديد بفعل عملية القراءة.

الفصل الثاني

الميتاأدب في الأدب العربي

استقراء تاريخي لجذور الميتاقصّ والميتاشعر

الفصل الثاني

الميتاأدب في الأدب العربي

استقراء تاريخي لجذور الميتاقصّ والميتاشعر

قبل أن نقوم ببحث الظاهرة في الرواية العربية، يجدر بنا أن نسأل السؤال الذي سأله النقاد الغربيون: هل الظاهرة معاصرة؟ أم لها جذور وملامح في أعمال سابقة؟
لقد وجد هؤلاء جوابا لسؤالهم في أعمال تسبق ظهور الميتاقص بما يقارب 350 سنة، من خلال رواية **دون كيشوت** لسرفانتس وغيرها.

بالنسبة للأدب العربي هنالك اختلاف في وضعية الأدب وظهور الألوان الأدبية. فالرواية فنّ قصصي حديث، ولهذا سنبحث ملامح الظاهرة في ألوان أدبية أخرى. ونقول ملامح لأننا نفترض أن الميتاقصّ لم يكن معروفا كظاهرة، وإنما كعناصر متفرّقة لا يجمعها رابط دلالي واحد.

لا يمكننا أن نتحدث عن ظاهرة ميتاقصية في الأدب العربي القديم، وإنما عن إرهاصات ظاهرة، تعبر ربما عن نزعة فطرية لرؤية المبدع لنفسه من خلال عمله. لكن الظاهرة في الأدب العربي الحديث أخذت بعدًا فلسفيًا ونقدًا عميقًا، كما أنها اتسعت وأصبحت تعبر عن إشكالية الكتابة. ولهذا هناك ما يبرر الالتفات إليها بشكل جدي في الرواية المعاصرة.

1. ميتاشعر في العصر الجاهلي

نبدأ ربما بشكل مفاجئ من الشعر الجاهلي، حيث لا يتوقعّ أحد أن نجد ملامح ميتاقصيّة. فنجد ملامح ميتاشعرية، وهو المصطلح الموازي لما نبحثه.
في قول عبيد بن الأبرص ملامح ميتاشع3 رية واضحة:

"سلِ الشعراءَ هل سبحوا كسبحي بحورَ الشعرِ أو غاصوا مغاصي
لساني بالقريضِ وبالقوافي وبالأشعارِ أمهرُ في الغواصِ"

(ابن الأبرص، 2003: 65)

ففي هذين البيتين تصوّر ميتاشعري للشاعر عن نفسهِ، وعن قدرته الإبداعية المتمثلة بالسبح في بحور الشعر، وأيضا موقف نقدي مقارن مع الشعراء الآخرين. يلاحظ استخدام مصطلحات خاصة بكتابة الشعر ونظمه: بحور الشعر[33]، قريض، قوافٍ. وهذا يشير إلى الأدوات التعبيرية واللغوية التي تحيل إلى وعي ذاتي للعمل الأدبي عن نفسه.

ويقول عنتر بن شداد في مطلع معلقته:

"هل غادرَ الشعراء من متردّمِ   أم هل عرفتَ الدارَ بعدَ توهم؟"

(الزوزني، 1983: 107)

وهو يقصد في مطلعه أن الشعراء لم يتركوا شيئا يصاغ فيه شعر إلا وصاغوه فيه[34]. فالشاعر يعي حقيقة تناول الأغراض المختلفة في الشعر الجاهلي، وأن هذه الأداة التعبيرية استنفذت معظم المواضيع والمضامين، بحيث أنه لم يبق شيء إلا ونظم فيه.

تعكس هذه النظرة رؤية ميتاشعرية عند عنتر، تعكس موقفه من نظم الشعر وسعة اطلاعه على الموروث التراثي من الشعر الجاهلي المتناقل عبر الرواية الشفوية. ما كان لعنتر أن يصل إلى هذا الموقف لولا معرفته بالشعر والشعراء. فهو بهذا الموقف يعبر عن وجهة نظر الناقد المثقف المطلع، والقادر على الوصول إلى وجهة نظر تحليلية في موضوع مضامين الشعر.

ويرى فهد أبو خضرة "أن السرقات الأدبية قديمة جدا، إذ وجدت عند الشعراء منذ العصر الجاهلي" (أبو خضرة، 2006: 13). ويستشهد بمثالين عند حسان بن ثابت وطرفة بن العبد. يقول الأول:

---

[33]. يشير تشارلز لايل من خلال تحقيقه **لديوان عبيد بن الأبرص** إلى أهمية اختياره للفظة بحر للدلالة على الوزن، خاصة وأن الخليل بن أحمد تبنى هذه اللفظة تحديدًا فيما بعد. انظر: **ديوان عبيد**: تحقيق تشارلز لايل. دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2003، ص xxiii .

[34]. يرى الزوزني في شرح التردم معنى الترنم وهو ترجيع الصوت مع تحزين: أي أنهم لم يتركوا شيئا إلا رجعوا نغماتهم بإنشاد الشعر وإنشاده في وصفه ورصفه. انظر: **شرح المعلقات السبع**. مكتبة المعارف، بيروت، 1983، ص107.

"لا أسرق الشعراء ما نطقوا   بل لا يوافق شعرهم شعري"

(حسان بن ثابت، 1966: 97).

ويقول طرفة:

"ولا أغير على الأشعار أسرقها   عنها غنيت وشرّ الناس من سرقا

وإن أحسن بيت أنت قائله   بيت يقال، إذا أنشدته صدقا"

(طرفة بن العبد، 1961: 70).

يعكس هذان الشاهدان وعي الشعراء الجاهليين بالظاهرة الأدبية، ومناقشتها وإبداء موقف منها من خلال نصوصهم الشعرية.

وهناك دلائل كثيرة على اشتغال الشعراء الجاهليين بالنقد، وانعكاسه على أشعارهم[35].

2. ظواهر ميتاأدبية في القرآن الكريم

إذا انتقلنا إلى القرآن الكريم، نجد بعض هذه الملامح الميتاأدبية. فهناك توجه ميتالغوي يتخذ له أشكالا مختلفة. وهناك التفات إلى موضوع الشعر والشعراء، وهناك توجه ميتاقصّي من موضوع القصص القرآني.

---

[35] . يتحدث ناصر الدين الأسد عن دور القيان في تصويب الشعر ونقده، ويروي حادثة مشهورة عن النابغة الذبياني حينما أتى إلى المدينة، وقد كان أقوى في قوله:

أمنْ آل ميّة رائحٌ أو معتدِ   عجلانَ ذا زادٍ وغير مزودِ

زعمَ البوارحُ أن رحلتنا غدا   وبذاك خبرنا الغدافُ الأسودُ

والإقواء من عيوب القافية، وكان حقًا عليه أن يأتي بقافية مجرورة وليس بقافية مرفوعة. ويبدو أن العرب كانت تلفظ الضمة قريبة من الكسرة ولهذا كان يقع مثل هذا العيب في القافية. وعندما قدم النابغة إلى المدينة وسمع إحدى القيان تغني فيه فطن إليه. ويبدو أن الغناء يوضّح ملفوظات الرويّ بسبب المدّ، فصحح نفسه وقال: وبذاك تنعابُ الغرابِ الأسودِ. وقال: قدمت إلى الحجاز وفي شعري ضَعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس. انظر كتاب ناصر الدين الأسد: **القيان والغناء في العصر الجاهلي**. دار صادر، بيروت، 1960، ص205-206. "الإقواء اختلاف حركة الرويّ بين الضم والكسر". عن عيوب القافية الموسيقية واللغوية انظر: **المعين في العروض والقافية**. قدري مايو. عالم الكتب، بيروت، 2000، ص103-112.

1.2 الميتالغة في القرآن

كون القرآن معجزة لغوية لا بد يستدعي الحديث عن اللغة العربية وعن إعجاز النص القرآني، ويتحدى الجاهليين- أرباب الفصاحة والبلاغة- أن يأتوا بمثله. ولهذا فهناك مثل هذا التوجه، بالإضافة إلى ظواهر لغوية كالتحريف والصياغة وموضوع فواتح السور وتسميات السور.

1.1.2 وظائف اللغة

نزل القرآن باللغة العربية، وقد أشار بشكل صريح إلى هذه الحقيقة ليؤكد حصول الفهم: " **إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُون**" (يوسف- آية: 2). وفي موضع آخر:"**نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ**" (الشعراء-الآيات: 193-195).

فالإشارة بلغة النص إلى اللغة التي نزل بها النص يضع اللغة في نقطة مركزية، بوصفها أداة يحصل بها الفهم. أي أن الإشارة تتحدد حول عدد من وظائف اللغة كالتعليم والاتصال والتعبير. فاللغة بهذه الوظائف تصل بالقارئ إلى الفهم والتبيين. والألفاظ " تعقلون" و "مبين" تؤكدان الغاية من نزول القرآن باللغة العربية وهي حصول الفهم والتبيين.

2.1.2 إعجاز القرآن

تحدى القرآن الجاهليين بالقدرة على تأليف مثل هذا النص أو بعضه. كما ونفى محاولاتهم النيل من مصداقيته واتهام النبي محمد (ص) بتأليفه أو الاستعانة بطرف ثالث ساعد في تأليفه. وكان التحدي على مراحل: في المرحلة الأولى كان التحدي للإنس والجن بعدم القدرة على تأليف مثل هذا القرآن:

"**قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً** "(الإسراء -الآية: 88).

يتحدى القرآن البشر والجن على القدرة في تأليف جماعي لنص يماثله. محاولة كتابة نص من خلال ذاكرة جماعية ومجهود جماعي يشترك فيه الثقلان – الإنس والجن- محاولة كتابية منقطعة النظير ومركبة وفي غاية التعقيد. والقرآن ينفي إمكانية حصولها حتى لو حصل هذا التضافر بين الخلق.

في المرحلة الثانية كان التحدي لمجموعة من سكان مكة الذين اتهموا النبي بافترائه، وقد قلّت درجة التحدي إلى عشر سور:

"أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُواْ بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُواْ مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ" (هود -الآية: 13).

إن نزول درجة التحدي إلى عشر سور، مع إمكانية الاستعانة بكل الكائنات؛ تؤكد إعجاز النص القرآني واستحالة الاتيان بمثله. ولم تذكر كتب السيرة محاولات ترد على هذا التحدي في هذه المرحلة من الدعوة. ما يعنينا هو عدم القدرة الجماعية على تأليف نص يماثل نصًا موجودًا. فالموديل موجود والمطلوب هو تقليده. لكن محاولات التقليد لم تكن من أساسها، رغم يقيننا بوجود إبداعات في الشعر الجاهلي وألوان أدبية أخرى قبل هذه الفترة وخلالها.

في المرحلة الثالثة نزلت درجة التحدي إلى سورة واحدة:

"وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ" (البقرة -الآية: 23).

ولما كان من اليقيني ألا يتمّ ذلك ، على الرغم أن أصغر سورة هي من ثلاث آيات، تكرر التحدي في هذه المرحلة بآية أخرى:

"أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُواْ مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ " (يونس -الآية: 38).

وقد ردّ القرآن على الذين اتهموا النبي بأن القرآن سجع الكهان أو شعر أو أنه تمّ بمساعدة طرف آخر. ولا يخفى أن المقصود بالاتهامين الأوليين ألوان أدبية كانت مألوفة للعرب. وكان الرد على الاتهام الأول: "**وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ** "(الحاقة -الآية: 42).

وكان الرد على الاتهام الثاني: "**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ**" (الحاقة -الآية: 41).

وكان الرد على الاتهام الثالث: "**وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ** " (النحل -الآية: 103).

وفي الرد الثالث إشارة واضحة حول إشكالية أن يقوم أعجمي[36] بتأليف القرآن وهو النص العربي، ويسهم الرد في الجدل الدائر حول التحديات السابقة، فكيف سيؤلف أعجمي نصا عربيا، بينما يعجز العرب عن نفس الغرض ويوجه إليهم القصور بذلك.

تظهر في الردود الثلاثة علاقة اللغة بالألوان الأدبية التي كانت سائدة في الجاهلية. وتظهر العلاقة بين لغة القرآن وغيرها على لسان الأعاجم، وتعالقات هذه القضايا مع التحدي القرآني بتأليف نص مماثل له.

3 .1 .2 تحريفات في اللغة

يتحدث القرآن في أكثر من موضع عن تحريفات في اللغة لأغراض مختلفة. تنتج عن هذا التحريف معانٍ مختلفة يقصد منها تضليل القارئ أو تغيير مسار فكرة ما في الشرع.

"**وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُواْ هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُواْ مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَداً وَادْخُلُواْ الْبَابَ سُجَّداً وَقُولُواْ حِطَّةٌ نَّغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُواْ قَوْلاً غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُواْ رِجْزاً مِّنَ السَّمَاء بِمَا كَانُواْ يَفْسُقُونَ**" (البقرة -الآيات: 58-59)[37].

---

[36]. يشير **تفسير الجلالين** في تفسير هذه الآية إلى قين نصراني كان الرسول محمد (ص) يميل إليه في تلك الفترة.

[37]. تتكرر هذه القصة في سورة (الأعراف: 161-162).

ففي الحديث عن بني إسرائيل عندما طلب منهم دخول أريحا أو بيت المقدس[38]، طلب منهم أن يقولوا حطّة أي أن يحطّ الله عنهم الخطايا؛ فقاموا بتحريف الكلام فقالوا بدل حِطّة حِنْطة[39]. فالآيات تشير إلى قضية لغوية تتبنى التلاعب بصورة الألفاظ وصوتها كاستراتيجية للتحريف. فاللغة تتحدث عن نفسها وعن إمكانياتها التعبيرية وعن انزياح المعنى كنتيجة للتحريف[40].

4.1.2 فواتح السور

تبرز في النص القرآني ظاهرة غريبة هي وجود أحرف تجتمع معًا لتشكل ألفاظًا ليس لها معنى معروف، اصطلح على تسميتها بفواتح السور. وهذه الحروف هي: ألم، ألمص، ألر، ألمر، كهيعص، طه، طسم، طس، يس، ص، حم، حم عسق، ق، ن.

تظهر هذه الأحرف في بدايات عدد محدود من السور عددها 28 سورة[41]. يتكرر قسم منها في سور عدة، لكنها تتركب من 14 حرفًا من الحروف الهجائية في مجموعها[42].

كانت هنالك محاولات واجتهادات لبعض العلماء بالنسبة لمعاني هذه الفواتح[43]، لكن اصطلح على تفسيرها بالقول "الله أعلم بمراده بذلك". وما يلفت انتباهنا في موضوع الميتالغة

---

[38]. انظر **تفسير الجلالين**: انظر تفسير الآيات 58-59 من سورة البقرة.

[39]. انظر **الكشاف على أنوار التنزيل** للزمخشري. ج1، تفسير الآيات 58-59 من سورة البقرة.

[40]. تتكرر الإشارة إلى التحريف كإمكانية لغوية تثير إشكالية في أكثر من موضع في القرآن. انظر: (البقرة: آية 75)، (النساء: آية 46)، (المائدة: الآيات 13، 41).

[41]. البقرة، آل عمران، الأعراف، يونس، هود، يوسف، الرعد، إبراهيم، الحجر، طه، الشعراء، النمل، القصص، العنكبوت، الروم، لقمان، السجدة، يس، ص، غافر، فصلت، الشورى، الزخرف، الدخان، الجاثية، الأحقاف، ق، القلم.

[42]. الحروف التي لا تتركب منها هذه الفواتح هي: ب ت ث ج خ د ذ ز ش ض ظ غ ف و.

[43]. يذكر السيوطي بعض الاجتهادات المروية عن ابن عباس وغيره بالنسبة لهذه الفواتح، نذكر منها: (ألم) أنا الله أعلم. (ألمص) أنا الله أفصل. (ألر): أنا الله أرى. (كهيعص): كافٍ هادٍ أمين عزيز صادق. (حم): الحاء اشتقت من

كونها حروفًا تأتي بتكرار نصف الحروف الهجائية، وفي عدد من السور مساوٍ للحروف الهجائية. فكأنها تحيل إلى اللغة وتتحداها تحديًا باطنيًا. هي نصوص في صدارة السور، ولهذا لا شك أنها ذات أهمية كبيرة، وهي في سياق مستقل بحيث أنها لا تشكل سياقًا مع الآيات التي تتبعها. وكأننا في النص القرآني أمام نصين: نص له سياقه، وجملة من النصوص لها معنى في اجتماعها، لكن كل واحدة منها في سياق[44].

2. 1. 5 أسماء بعض السور

تعتبر أسماء السور في النص القرآني موضوعًا طريفًا وثريًا بالدلالات. لكن ما يهمنا هو الجانب المتعلق بالميتاأدب. فهناك سور سميت بأسماء الحروف التي تبتدئ بها، مثل : سورة ق، سورة ص، سورة ن (القلم). وهناك سورة القصص، وهناك سورة الشعراء.
يلفت الانتباه أن الحروف تشير إلى البعد الميتالغوي. وأن القصص والشعراء يشيران إلى البعد الميتاقصي والميتاشعري، ويحيلان أيضًا إلى قضية الأجناس الأدبية.

2. 2 الميتاقصّ القرآني

تفيد ظاهرة تسمية السور هذا المجال من باب أن القصص والشعراء يحيلان إلى اللون الأدبي. لكن النص القرآني تجاوز هذه الإحالة غير المباشرة ليعبر بشكل ميتاقصي مباشر عن القصة القرآنية وعن الشعراء، كما سنفصل في السطور القادمة.

2. 2. 1 القصص القرآني كموضوع ميتاقصّي

يشير النصّ القرآني في موضعين إلى موقف نقدي من القصص:

الرحمن والميم اشتقت من الرحيم. وقيل هي أسماء الله، وقيل هي أسماء للقرآن، وقيل هي أسماء للسور. انظر: **الإتقان في علوم القرآن**. م2 ج3. دار الفكر، بيروت، 1996، ص21-25.

[44] . من الآراء اللافتة للانتباه ما رواه السيوطي في الإتقان (م.س) عن عكرمة عن ابن عباس قوله: ألر، حم، ن حروف الرحمن مفرقة. يقودنا هذا القول – الكلام لي- إلى إمكانية قراءة هذه الحروف المتفرقة في 28 سورة كسياق يمكن أن يتواصل مع بعضه. انظر تفسير ابن عباس: السيوطي، م.س، ص21.

"نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ" (**يوسف** -الآية: 3).

فالموقف النقدي المتمثل بتقييم ايجابيّ للقصص القرآني، مقترن بإشارة إلى مرجعيّة هذا العمل القصصي، ألا وهو القرآن، وبتقنية توصيله وهي الإيحاء.

وفي موضع آخر: "وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلاً لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا" (النساء -الآية: 164)[45] .

فهذه الآية تشير إلى الرسل كمواضيع للقصّ، وإلى انتقائية إلهية في اختيار موضوع القصّ.

2. 2. 2 الشعراء كموضوع ميتاقصّي

يظهر اهتمام النص القرآني بالشعراء من خلال تسمية سورة قرآنية بهذه الفئة من المبدعين. وقد أشرنا في موضع سابق إلى الرد القرآني على متّهمي النبي محمد (ص) بتأليف القرآن من باب أنه شعر.

والمتتبع للصورة التي يرسمها النص القرآني عن الشعر والشعراء، يجد أنها سلبية:

"وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۞ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۞ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ۞ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ" (الشعراء-الآيات: 224-227)

ورغم أن الصورة سلبية لكنها متوازنة. فهناك استثناء لفئة مؤمنة من الشعراء ينظر إليها بمفهوم ايجابي. ولو أمعنّا النظر في الآيات السابقة من وجهة نظر أدبية، لوجدنا أن السرد

---

[45] . تتشابه الفكرة مع الآية: "**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلاً مِّن قَبْلِكَ مِنْهُم مَّن قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُم مَّن لَّمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ وَمَا كَانَ لِرَسُولٍ أَنْ يَأْتِيَ بِآيَةٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ فَإِذَا جَاء أَمْرُ اللَّهِ قُضِيَ بِالْحَقِّ وَخَسِرَ هُنَالِكَ الْمُبْطِلُونَ** " (غافر -الآية 78).

القصصي يتحدث عن الشعراء وعن جمهور الشعراء. وكأن صفات المتلقين تعكس صفات المرسل. هذه الصورة يمكن تطبيقها اليوم في عصرنا: فالمبدعون ومستويات إبداعهم يمكن تقييمها من خلال ثقافة المتلقين. فوجود فئة قليلة مثقفة في ندوة أو مهرجان شعري يدلّ على مكانة الشعراء المشتركين ومستويات كتاباتهم. واقتران الشعراء بالغاوين، حسب الآية الكريمة، فيه دلالة تقييمية للشعراء، وهو تقييم متدنٍّ. كما وفيه إشارة إلى نوع الرسالة التي يقوم الشعراء بإرسالها. فهي رسالة تدعو إلى الغواية، ولا تسعى إلى غاية نبيلة. وهذه رؤية نقدية لقصديات الشعراء ومدى التزامهم الصادق بقضايا مجتمعاتهم.

3. ظواهر ميتاأدبية في العصر الأموي

كثرت الأخبار والقصص والنوادر في هذا العصر، واشتدت حركة ظهور العلوم المختلفة ونشطت حركة التأليف في العصر الأموي. كما ظهرت النقائض وتهاجى الشعراء، فحفلت قواميسهم اللفظية بمصطلحات الشعر، فأصبح المتناقل الشعري مادة تتحدث عن ذاتها وتحيل إلى أدواتها ومصطلحاتها.

3. 1 ميتاقصّ النوادر والطرائف

في العصر الأموي تتردد في الأوساط الأدبية قصة اليتيمة، تلك القصيدة التي قيلت في أميرة شاعرة جميلة، أبت الزواج إلاّ من رجل أشعر منها، فتبارى الشعراء في الوفود إليها وإنشادها ما كتبوه في وصف جمالها، فكانت تستمع إليهم وترفضهم واحدا واحدا، إلى أن حضر شاعر- سبق له أن التقى بشاعر آخر في الطريق أتى خصيصا لنفس الغرض، فقتله وانتحل قصيدته- وأخذ يلقي القصيدة المنتحلة والأميرة مخدوعة به إلى أن انتبهت الأميرة أنّ القصيدة ليست له، من خلال اللهجة ومفردات اللغة، فصرخت بالحضور: اقتلوا قاتل زوجي (انظر: قعوار، 1976: 12-16).

تعكس هذه القصة جوانب ميتاقصية هامة، أقلّها هذا التداخل بين القص والشعر. لكنها تشير إلى الممارسة النقدية التي انتهجتها الأميرة كطريقة تمكنها من اختيار القصيدة الأفضل/ الزوج الأفضل. وكيف أنّ ممارسة النقد كشفت العلاقة بين العمل الأدبي وصاحبه. عندما

تدخل مثل هذه القضايا النقدية في مضامين الشعر والقص، فهذه إشارة إلى الوعي التامّ بها، وإلى كونها مادة تعكس ذاتها وتفكّر في وضعيتها.

2.3 ميتاشعر في الفخر والهجاء

حفل العصر الأموي بشعر النقائض، فكان للهجاء والفخر نصيب كبير في أغراض الشعر. وقد عمّق الجو الأدبي السائد الوعي الذاتي عند الشعراء، فانعكس ذلك في أشعارهم.

ومن مفاخرات الفرزدق قوله:

وهبَ القصائدَ لي النوابغُ إذ مضوا   وأبو يزيدَ وذو القروح وجرولُ[46]

تتضمن هذه المفاخرة الإشارة إلى ستة من الشعراء الجاهليين والمخضرمين تصريحا وتلميحًا. وتشير إلى انتماء الفرزدق لهم وموقفه الإيجابي منهم، وتأثره بشعرهم. وكأنه بهذا يتحدث عن مدرسة في الشعر، وعن أعمدتها المركزية. وعن انتمائه وعلاقته مع هذه المدرسة.

ومن المصطلحات الخاصة بالشعر قول البردخت، وهو شاعر فارسي في هجاء لأحدهم:

فعينيكَ إقواءٌ وأنفكَ مُكفأٌ   ووجهكَ إيطاءٌ فأنتَ المرقّعُ[47]

(انظر: ابن قتيبة، 2001: 713)

---

[46] . النوابغ: النابغة الذبياني والنابغة الجعدي والنابغة الشيباني. وأبو يزيد: المخبل ربيعة بن مالك. ذو القروح: امرؤ القيس. جرول الحطيئة. انظر: حنا الفاخوري. **تاريخ الأدب العربي**. المطبعة البوليسية، بيروت، (د.ت)، ص19.

[47] . الإقواء اختلاف إعراب القَوافي، وقد أَقْوى الشاعر إِقْواء، ابن سيده: أَقْوَى في الشعر خالفَ بين قَوافِيه، قال: هذا قول أَهل اللغة. وقال الأَخفش: الإِقْواء رفع بيت وجرّ آخر. انظر: ابن منظور. **لسان العرب**. (مادة قوي). والإكفاء في الشِّعْرِ: قَلْبُ القَوافي على الجَرِّ والرَّفْع والنَّصْب. وقيل: هو اخْتِلاطٌ في القَوافي، وهو أنْ تُبْنى قافِيَةٌ بالراء وأُخْرى بالزاي. انظر الصاحب بن عباد. **المحيط في اللغة**. (مادة كفأ). أو هو اختلافُ الرَّوِيِّ بحُروفٍ مُتقاربَةِ المخارِج، أَي كالطَّاءِ مع الدَّالِ. انظر: مرتضى الزبيدي. **تاج العروس**. مادة (كفأ). والإيطاء تكرير القافِيَةَ لفظاً ومعنًى مع الاتحاد في التعريف والتنكير، فإن اتَّفقَ اللفظُ واختلف المعنى فليس بإيطاء. انظر: مرتضى الزبيدي. **تاج العروس**. مادة (وطأ).

والإقواء والإكفاءُ والإيطاءُ من عيوب القافية، وهي مصطلحات في العروض. فكأن الشاعر يستعير من الشعر أدواته التعبيرية ومصطلحاته، ويجعلها تجاعيد وندوبًا في وجه مهجوّه فيشوهه.

وقد انتقل أسلوب استعارة مصطلحات العلوم اللغوية المختلفة، وتوظيفها في الشعر، إلى عصور لاحقة، بحيث أصبح ظاهرة فنية، سنأتي على ذكرها في معرض حديثنا عن أدبيات عصر الانحطاط.

4. ميتا أدب في العصر العباسي

في العصر العباسي نجد أمثلة كثيرة على ملامح ميتاشعرية عند أبي نواس وابن الرومي والمتنبي.

وعلى ميتاقص بارز في رسالتي **الغفران** لأبي العلاء المعري **والتوابع والزوابع** لابن شهيد الأندلسي والمقامات.

1.4 الظاهرة الميتاشعرية العباسية

يظهر جليًا نضوج الشعر في العصر العباسي ووعيه لذاته، من خلال اشتغاله بقضايا تخص تطوره وعناصره البنائية، وتعرضه للمؤثرات التي أحاطت به، والتي ساهمت في الجدل الدائر حول بعض إشكالياته.

يقول أبو نواس:

أعرْ شعركَ الأطلالَ والدمنَ القفرا	فقد طالَ ما أزرى به نعتك
دعاني إلى نعت الطلولِ مسلّطٌ	تضيقُ ذراعي أن أردَّ له أمرا
فسمعٌ أميرَ المؤمنينَ وطاعةٌ	وإن كنتَ قد جشّمتني مركبا

(أبو نواس، 1997: 203-204).

هذه الأبيات تعكس قضية نقدية شغلت أنصار التقليد والتجديد فيما يخصّ الاستهلال الشعري. أبو نواس، الذي عرف عنه تبنيه المقدمة الخمرية، يشير إلى تدخّل السلطة السياسية

–هارون الرشيد- في توجيه تيار النقد، من خلال دعوته باتّباع التقليد والعودة إلى كتابة المقدمة الطللية.

فانشغال الشعر بالقضايا الأنطولوجية لتطوره هو ملمح ميتاشعري.

يقول ابن الرومي في معرض الفخر بنفسه:

"إن أكن غيرَ محسنٍ كلّ ما	تطلبُ إني لمحسنٌ أجزاءَ
فمتى ما أردتَ طالبَ فحصٍ	كنتُ ممن يشاركُ الحكماءَ
ومتى ما أردتَ قارضَ شعرٍ	كنتُ ممن يساجلُ الشعراءَ
ومتى ما خطبتَ مني خطيبًا	جلّ خطبي ففاقَ بي الخطباءَ
ومتى حاولَ الرسائلَ رسلي	بلّغتني بلاغتي البلغاءَ"

(ابن الرومي، 1994: 35).

يلتفت ابن الرومي في هذه الأبيات إلى مكونات شخصيته الثقافية، فيراها جامعة للشعر والخطابة وكتابة الرسائل والحكمة. فالشاعر هنا يرى في شعره انعكاسًا لشخصيته. إنه نارسيس الذي ينظر في القصيدة فيرى صورته ومحتواها الثقافي، فيتعزز الوعي الذاتي لديه وتزداد ثقته بنفسه، فيزهو ويفخر بها.

يقول المتنبي:

"أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي	وأسمَعَت كلماتي من بهِ صممُ
أنامُ ملء جفوني عن شواردها	ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ"

(المتنبي، 1994: 326).

في البيت الأول تظهر فكرة المتنبي عن نفسه، وفكرته عن شعره الذي له حضور قويّ حتى عند ذوي العاهات. يرى أن الشعر هو الأدب وهذه رؤية تعبّر عن موقف نقدي.

إنّ ما يقوله المتنبي يحيّر النقاد ويجعل الناس تسهر وتختصم وهي تحلل ما يقول. أشعاره مادة خصبة ينمو فيها النقد الأدبي ويزدهر. هذه الأبيات تحيل إلى نمط معين من الشعر كتبه المتنبي، تدور في فلكه حركة نقدية ثرية فعالة ومنقسمة على نفسها.

2.4 الظاهرة الميتاقصية العباسية

يظهر الوعي الذاتي للقص والكتابة والشعر والشعراء في أدب الرسائل والمقامات. فهذه الألوان، وإن كانت أعمالا أدبية إبداعية، لكنها لم تتخلص من آثار الحركة النقدية حول الأدب المكتوب في تلك الفترة. فهي مرآة تعكس حقيقة النقد واتجاهاته، واحتدام الجدل حول قضاياه المركبة.

1.2.4 حول الشعر والشعراء والكُتّاب والنقاد

تظهر في الرسائل التي كتبت في هذا العصر ميول بارزة، لنقد الموروث التراثي الشعري، والتداول في قضاياه. علمًا بأن عددا كبيرًا من كتب النقد وكتب الأدب نحا نفس المنحى.

في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تظهر الممارسة النقدية داخل العمل كجزء بارز من أحداثه وموضوعاته، تجاه الشعر والشعراء، فيمتدح أبو العلاء الابتكار والاتزان وعدم الغلو. ومن الشعراء الذين يمتدحهم أبو تمام، مقيّما شعره بالابتداع وجودة المعاني ويشبهها باللؤلؤ. ويأخذ على ابن هانئ الأندلسي غلوّه الشديد في مدح المعزّ. ويأخذ على الوليد بن يزيد أشعارا فيها كفر، ويرميها بقوارص الكلام، فيقول إن عقله عقل وليد وقد بلغ سنّ الكهل. ويأخذ على الشعراء عمدا تزلفهم.

وأما المباني فيعيب على بعض الشعراء استخدامهم ألفاظًا نافرة، وقوافي صعبة. وينتقد رؤبة بن العجاج على أرجاز كتبها على الغين والطاء والظاء. ويأخذ على غيره بعض الضعف العروضي (انظر: الفاخوري، د.ت: 697).

فالرسالة بكل أبعادها الغرائبية، كنص يتجاوز الواقع وينبني على المتخيّل، تحيل إلى علاقة الأدب بالواقع، فيتخطاه. وتتخذ من هذا المكان منبرا تمارس فيه نقد الشعر، تحفر فيه أعمالا شعرية لشعراء من مختلف العصور، وتضع أسسا ومعايير واضحة لنقد هذه الأعمال[48].

---

[48] . الرسالة كنص نثري فيها نقد للشعر من جوانب عديدة مثل الأوزان والقوافي ص197، وانتحال الشعر ص208، وظواهر عروضية كالإقواء ص332. وفيها ذكر لعدد كبير جدا من الشعراء ومحاورتهم مثل: الأعشى

وفي رسالة **التوابع والزوابع** لابن شهيد الأندلسي تقاطع مع رسالة الغفران بهذا المنحى الميتاأدبي. ففي جزئها الأول تتحدث عن التوابع من الجن والشياطين لعدد من الشعراء[49]، ويتم الاستماع إلى بعض أشعارهم وإجازتهم. وفي الجزء الثاني عن توابع الكتاب[50]. وفي الجزء الثالث عن نقاد الجن، حيث يقيمون مجلس أدب، فيتداولون أخبار الشعراء ويتدارسون أبياتًا قالها بعضهم[51].

تظهر في الرسالتين الاهتمامات الواضحة بالنقد الأدبي تجاه الشعر والشعراء والكتاب، فتصبح الكتابة مرآة لنفسها، تعكس صورتها وصورة النقد وهو يعالج موضوعاتها.

4. 2. 2 ملامح ميتالغوية في المقامات

اهتمت المقامة باللغة أكثر من اهتمامها بتقنيات السرد والحبكة القصصية. وسعت إلى تكرار مبنى قصصي واحد، لا يتغير فيه سوى المضمون وبعض الشخصيات. وكان لها اهتمام في التجديد وابتكار أساليب لغوية، تحيل إلى قدرة كاتبها وإبداعه في هذا المجال.

سعى الحريري في مقاماته إلى تعزيز هذا التوجه، من خلال الظواهر الكتابية المتنوعة، كالرسالة التي تتضمن كلماتها كلمة معجمة تليها كلمة مهملة بالتناوب، كقوله: "الكرم ثبت الله

ص172، زهير ص182، عبيد ص185، عدي بن زيد ص190، النابغة الجعدي ص208، لبيد ص215، المخبل ص224، حسان بن ثابت ص234، شعراء الجن ص291، الخنساء ص308، امرؤ القيس ص313، عنتر ص322، عمرو بن كلثوم ص330، الحارث اليشكري ص332، طرفة بن العبد ص334، الأخطل ص345، مهلهل ص352، المرقش الأكبر والأصغر ص355-357، الشنفرى وتأبط شرا ص358، وغيرهم. انظر: أبو العلاء المعري. **رسالة الغفران**. تحقيق بنت الشاطئ. دار المعارف، مصر، ط9، 1977.

[49] . يتم ذكر شيطان امرئ القيس وطرفة وقيس بن الخطيم، وصاحب أبي تمام والبحتري وأبي نواس وأبي الطيب. انظر: ابن شهيد. **رسالة التوابع والزوابع**. دار صادر، بيروت، 1980، ص91-114.

[50] . يتم ذكر توابع الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان وغيرهم. انظر ابن شهيد. م.س. ص115-131.

[51] . يتم تداول بعض أبيات للشعراء مثل الأفوه، النابغة، أبي نواس، صريع الغواني، أبي تمام، المتنبي وغيرهم. انظر: ابن شهيد. م.س، ص132-133.

جيش سعودك يزين"[52]. أو التي تقرأ طردا وعكسًا دون أن يغيرها عكس حروفها، كقوله: "كبر رجاء أجر ربك"[53]، وهو ما يعرف بما لا يستحيل بالانعكاس. أو التي تقرأ طردا بوجه وتقرأ عكسًا بوجه آخر. أو الرسالة التي أحد حروفها منقوط والآخر بغير نقط، كقوله: "أخلاق سيدنا تحب"[54]، وغيرها من الظواهر اللغوية التي ظهرت في تلك الفترة وما بعدها.

5. الظواهر الميتالغوية في عصر الانحطاط

يحفل المشهد الأدبي في فترة عصر الانحطاط بأعمال شعرية تتكلف اللغة والتصنيع البلاغي، وتحفل بمصطلحات لغوية عديدة، في مجال الصرف والنحو والرسم والبلاغة، وفي مجالات أخرى.

إنّ هذا التركيز على اللغة يحيل إليها كأداة تعبيرية، ويؤكد مركزيتها وقدرتها على صياغة عوالم مختلفة ضمن إطار الموضوع العام للشعر. فلو أخذنا البهاء زهير نموذجا، لوجدنا شواهد عديدة تحيل إلى هذه الظاهرة الميتالغوية:

جعلتكم خبري في الحب مبتدئا ... وكلّ معرفة لي في الهوى نكرة

(البهاء زهير، 1964: 111)

عسى عطفةٌ للوصلِ يا واو صدغهِ ... عليّ فإني أعرف الواوَ تعطفُ

يا ألفًا من قدّهِ أقبلت ... بالله ِكوني ألف الوصلِ

حسنا كان وجههُ ... وسريعا تصحّفا

فيا من لا أسمّيهِ ولكن ... أعرّضُ عنه للواشي وأكني

وأعجبني التجنيسُ بيني وبينه ... فلما تبدّى أشنبا[55] رحتُ أشيبا[56]

---

[52]. انظر المقامة المراغية أو الخيفاء في: الحريري القاسم بن علي. **المقامات**. مكتبة صبيح، مصر، 1908، ص55.

[53]. انظر المقامة المغربية: الحريري. م.س، ص153.

[54]. انظر المقامة الرقطاء: الحريري. م.س، ص264.

[55]. أشنب: أبيض الأسنان أحسنها.

[56]. انظر **ديوان البهاء زهير**: الصفحات على ترتيب الأبيات: 209، 272، 223، 352، 34.

فالخبر والمبتدأ والنكرة والمعرفة والعطف والوصل من مصطلحات النحو والصرف. والتصحيف وشكل الحروف من مصطلحات الرسم. والتعريض والكناية والتجنيس من مصطلحات البلاغة.

ونرى نفس الظاهرة عند صفي الدين الحلي:

يا جاعلا خبري بالبحر مبتدأً لا عطفَ فيكم ولا لي عنكم بدلُ
رفعتُ حالي ورفعُ الحالِ ممتنعٌ إليكمُ وهو للتمييز يحتملُ

(الحلي، 1962: 416)

تستخدم اللغة الشعرية مصطلحاتها وأدواتها التعبيرية من أجل التواصل مع العالم الخارجي. فهي تلتفت إلى نفسها لتبرز جمالياتها وقدراتها على الربط بين عوالم متباعدة، كما أنها تخاطب- بهذا التوظيف لمصطلحات علومها[57]- جمهورا مثقفا عليه أن يعي دلالاتها من أجل فهم المعنى. فاللغة ترفع من مستويات قراءة النصوص التي تبنيها.

6. الميتاقص في العصر الحديث

نتحدث في هذه الدراسة عن ظاهرة، وقد رأينا ملامح مختلفة لها منذ أقدم عصور الأدب العربي قبل أن تكون ظاهرة أدبية واضحة التبلور. وكلما اقتربنا من العصر الحديث نرى الظاهرة تتسع وتتبلور وتأخذ حيّزا نقديًا هامًا.

في بداية العصر الحديث كانت مرحلة النهضة الأدبية، وفيها تتجسد الظاهرة الميتاقصية بألوان أدبية مختلفة. سنأخذ مثالين حتى بداية القرن العشرين، ثم نرى الظاهرة خلال العقود الرابعة – السابعة منه.

[57]. يرى مراد ميخائيل توظيف مصطلحات من علوم مختلفة كوسيلة منافسة ليحظى بها الشاعر بمركز مرموق لدى مقربيه. يفعل ذلك ليغطي الجدب في ابتكار المعاني ويخفي جمودها. انظر مقالته: "المعاني الشعرية المبنية على اصطلاحات صرفية ونحوية". **الكرمل** ع1. جامعة حيفا، 1980، ص133-154.

1.6 المقامات وروايات بداية القرن العشرين

في المقامات التي كتبها الشيخ ناصيف اليازجي نجد ملامح ميتاقصية من خلال الالتفات إلى اللغة وعلومها المختلفة، كالنحو[58] والصرف[59] وفقه اللغة[60] وغريبها[61]، وإلى الأدب والشعر تحديدًا، كالعروض وأنواع القوافي[62].

يعكس هذا الالتفات همّ الكاتب وانشغاله بموضوع الكتابة الأدبية، فهو بهذا الالتفات يعطيها شأنًا ويجعلها في مركز الاهتمام، مما يعزز من مكانتها.

في الروايات الأولى والتي كتبت في بداية القرن العشرين نجد إرهاصات للظاهرة، تتناول في معظمها مواضعات الرواية كلون أدبي جديد، ومقارنتها مع الرواية الغربية، كما تتحدث عن هواجس الكتابة الروائية ومواضعاتها القصية. ففي مقدمة رواية " **الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث**" (1903) لفرح أنطون نقرأ جانبًا من الغاية في كتابة الرواية في الغرب والشرق: "من الروايات ما ينشأ للتفكه والتسلية، ومنها ما ينشأ للإفادة ونشر المبادئ والأفكار. والذين أنشأوا رواياتهم للإفادة في الغرب معدودون في مقدمة مشاهير المؤلفين كتولستوي وزولا وكيبلنغ وغيرهم. [وفي الشرق] محرومون من هذه الطريقة لعدم رواجها لأسباب لا محل لذكرها الآن" (أنطون، 1979: 44).

تعكس هذه الأفكار النظرة الجدية من كتابة الرواية. فهي في نظر أنطون لون أدبي ينبغي أن يوظف في نشر الأفكار والمبادئ. كما تشير هذه المقدمة إلى رواج فن الرواية في الغرب، وعدم رواجه في الشرق. ويبدو أن هذه المقارنة تتكرر عند غيره من الروائيين.

---

[58] . انظر المقامة الكوفية: ناصيف اليازجي. **مجمع البحرين**. دار صادر، بيروت، 1966، ص56.

[59] . م.س، المقامة الأزهرية، ص67.

[60] . م.س، المقامة الطائية، ص209، والمقامة الحميرية، ص221.

[61] . م.س، المقامة النجدية، ص307.

[62] . م.س، المقامة العراقية، ص60.

وفي المقدمة أيضًا إسهام حول الأساليب التي سيتبعها المؤلف، وغايته من الكتابة، وحديث عن مشروع روائي مكون من ثلاث روايات، وهو فعلا ما أتمّ أنطون إنجازه:

"خطر لنا أن نهجر أسلوب المقالات المتقطعة والفصول المتفرقة إلى أسلوب الرواية، لأنه أجمع وأوعى. فضلا عن كونه أشدّ تأثيرًا وأحسن وقعًا. فعزمنا بحوله تعالى على إبراز عدة روايات كل واحدة منها تبتدئ وتنتهي بجزء واحد، تسهيلا لمطالعتها واستيعابها، لأن الانتظار يقطع الرغبة فيها، وسيكون اهتمامنا فيها بالمبادئ والأفكار مقدمًا على الاهتمام بالحوادث والأخبار. لكن هذا لا يمنع من التزام ما تقتضيه الروايات من الوصف وتصوير العواطف والحوادث تصويرًا طبيعيًا لأن فن الروايات فن بسيكولوجي" (أنطون، [أ] 1979: 44).

تعكس هذه العبارات الميتاقصية ملامح مختلفة من الظاهرة، منها المفاضلة بين ألوان أدبية كالمقالة الصحافية والرواية، والحديث عن مشروع المؤلف مستقبلاً، وشرح الأسلوب الذي سينتهجه الكاتب في روايته والخصائص الانفعالية في الرواية، وتعليق حول علاقة الرواية بعلم النفس.

يتكرر مثل هذا الاستهلال في رواية "**اورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس**" (1904)، فيحدد المؤلف الحقول الدلالية للرواية " رواية تاريخية فلسفية اجتماعية حُبيّة" (م.ن [ب]: 149). وفي الاستهلال حديث عن أنواع الروايات وأيها الأفضل. وعن جهد المؤلف في الكتابة، والأساليب الإنشائية التي تبناها. ويشير إلى انزياح الرواية عن الصدق التاريخي. ويضع مفاتيح لإشارات يعتمدها في النص، ويشير إلى مصادر روايته (انظر: م.ن [ج]: 149). وفي روايته "**الوحش الوحش الوحش**" (1903) إحالات إلى الهوامش[63].

في رواية "**ذات الخدر**" (1904) لسعيد البستاني نقرأ تمهيدًا قبل الرواية يقول فيه: "قبل أن أبدأ بكتب حرف واحد من **ذات الخدر**، علمت علم اليقين أنها لا تجيء متقنة من سائر الوجوه مثل روايات الغربيين، وذلك لأسباب منها أنني ما طالعت من كتبهم في هذا الباب إلا عددا قليلاً

---

[63] . يتدخل المؤلف في النص من خلال شرحه لظواهر أو أفكار معينة في الحواشي. انظر الصفحات: 17، 123، 127، 146.

ولا شحذت ذهني بما أودعوه في رواياتهم من المعاني الدقيقة، فلا غرو إذا لم يتجلَّ لي من بنات الأفكار في روايتي كما كنت أتمنى. وإن هذا الفن لا يزال عندنا في حال النشأة مع أنه أصبح عندهم في أعلى درجات الكمال وغاية الاتقان" (البستاني، 1904: 3).

تعكس هذه المقدمة هواجس روائي مبتدئ حول لون أدبي في مرحلة البدايات، في الوقت الذي اصلبّ عود هذا الجانر في الغرب. وعلى مستوى المادة التاريخية فإن مثل هذه العبارات الميتاقصية تخدم النقد الأدبي خدمة جليلة ، من باب تثبيت صلة الرواية العربية بالغربية، واطلاع الروائيين العرب الأوائل على بعض الأعمال الروائية في الغرب. ولا تخلو هذه الرواية من ملامح ميتاقصية أخرى[64].

إنّ القفزة الكبيرة في تطور الظاهرة الميتاقصية كانت في انتقال هذه الهواجس الروائية إلى متن العمل الروائي، أي مستوى النص. علمًا بأن مستوى ما قبل النص بقي قائمًا في كل المراحل.

2.6 الرواية العربية- خطوات نحو الحداثة

إن عمر الرواية العربية قصير نسبيا إلى عمر الرواية الغربية. وقد قامت الرواية العربية باختصار المسافة الزمنية من خلال قفزات، ساعد على تجاوزها كون العديد من الروائيين العرب نقادا في الأساس، ولديهم اطلاع معرفي على الرواية والنقد الغربيين، ولهذا فممارساتهم الروائية والميتاقصية جاءت عن دراية وقصدية، تهدف في الغالب إلى اقتراح بدائل شكلية جديدة للرواية العربية، على نحو يتجاوز الأشكال الواقعية للقصّ.

---

[64] . في الرواية خطاب مكشوف للقارئ، مثل: " ولنقص عليك الآن ما كان من أمر الدلالة"، ص44. وفي موضع آخر: " لا بدّ أنك تودّ الآن أن تعلم ما كان من أمر نازك السيئة"، ص70. وفيها أيضًا ظهور غير مباشر للمؤلف: "ربما خلتَ أن صديقة انتهى ذكرها في روايتنا هذه، كلا فإنه لا يزال لها نصيب من الكلام مهم ونحن آتون عليه الآن"، ص153.

إن أدب الخمسينيات والذي امتاز بطغيان الرواية الواقعية والواقعية الاشتراكية، لم يعبر عن أمنيات المثقف العربي، ولهذا لاقت الرواية الفرنسية الجديدة أرضا خصبة للتأثير على الرواية العربية، وفي مصر تخصيصًا[65].

لكن الرواية المصرية مرت بمراحل مختلفة ابتداء من مرحلة الريادة إلى مرحلة التطور، ثم مرحلة التكريس والتجاوز. في هذه الأخيرة يرصد إدوار الخراط خمسة تيارات رئيسية:

1. تيار التشيؤ أو التبعيد أو التحييد أو التغريب: ابراهيم أصلان، محمد البساطي، جميل عطية إبراهيم، إبراهيم الورداني وعبدة جبير.
2. التيار الداخلي أو العضوي أو تيار التورط. وهو نقيض التيار السابق وضمنه يدرج محمد إبراهيم مبروك، وكتاب الإسكندرية مثل محمد حافظ رجب، ومحمد عوض عبد العال.
3. تيار استيحاء التراث العربي. واعتبر يحي الطاهر عبدالله أبرز المجددين ضمن هذا التيار، كما يؤكد دور جمال الغيطاني عندما استعار إحدى لغات هذا التيار لكي يلبسها المشهد المعاصر. ويندرج محمد مستجاب فيه أيضا.
4. التيار الواقعي السحري أو تيار الفنتازيا والتهاويل. ويشمل الخراط، بدر الديب، بعض أعمال إبراهيم عبد المجيد، سعيد الكفراوي، وفيق الفرماوي. وبعض أعمال حيدر حيدر. والمغاربة: مصطفى المسناوي، محمد الشركي ومحمد الهرادي.
5. التيار الواقعي الجديد. وضمنه تدرج أعمال روائية لا يمكن أن تدرج ضمن التيارات السابقة، لكنها تنتمي إلى "الحساسية الجديدة". وهي أعمال صنع الله إبراهيم، يوسف القعيد، محمد المخزنجي وأحمد النشار (انظر: الخراط، 1993: 15-19).

---

[65]. انظر دراسة محمد الباردي حول أوجه التشابه بين الرواية الجديدة في فرنسا والرواية المصرية، من خلال الحكاية، الحبكة، طبيعة الأفعال، طبيعة الشخوص، علاقة المكان بالشخصية، تهشيم الزمن والراوي. **الرواية العربية والحداثة**، ص95-300.

1.2.6 خطابات ميتاقصية أولى

في الستينيات ظهر في مصر روائيون بعد أن اشتهروا ككتاب قصة قصيرة، منهم يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني. وقد مروا في مرحلة التخبط بين أساليب الجديد والتجريب، ولكن في رؤية متأنية لهذا التخبط نرى أنه يدور في فلك الميتاقصّ، فرواية صنع الله إبراهيم "**تلك الرائحة**" (1966) طبعت متصدرة لكلمة فيها مخاطبة لجمهور القراء خطابا ميتاقصيا: "إذا لم تعجبك هذه الرواية التي بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا. إنما العيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية، والأشياء الساذجة السطحية" (تلك الرائحة: 15).

هذا التصدير يحمل في داخله ملامح ميتاقصية، فهو يحيل إلى العمل الروائي وعلاقته بالقارئ، كشكل من أشكال التحديث. كما ينتقد التصدير الجو الثقافي الذي يزخر بأعمال تقليدية سطحية.

في رواية **شكاوي المصري الفصيح** ليوسف القعيد شذرات ميتاقصية على لسان شخصية المؤلف، تقدم الرواية كلها على أساس أنها نموذج جديد من الكتابة الروائية، وتسخر من الرواية السائدة (انظر: الباردي، 2002: 67). وفي موضع آخر يشير القعيد إلى "اختلاف روايته عن الرواية التقليدية التي تعتمد التشويق أسلوبا فنيا شأنها شأن الرواية البوليسية. قد تكون روايته بعيدة عن جو الرواية، وقد تكون مملة يهرب منها قارئ الرواية البوليسية" (الباردي، 2002: 67). وفي روايته "**يحدث في مصر الآن**" (1977) يبدأ الرواية مخاطبًا القارئ: "بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر، وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معًا، عما يحدث في مصر الآن" (القعيد، 1995: 17). وإن كان هذا الخطاب يحاول الابتعاد عن واقعية التسجيل، فإنه يؤكد من خلال هذا الانزياح على العلاقة الوثيقة بين الواقع والمتخيل الروائي.

من يقرأ عناوين بعض الفصول في رواية القعيد يرى أنها ميتاقصية[66]، وفيها إحالة إلى المؤلف والزمان والمكان والشخصيات وغيرها من ثيمات الميتاقصّ.

ففي هذه الأقوال ميتاقصّ واحد يتخذ من الفروق بين أنماط الروايات نقطة ارتكاز يخاطب فيها القارئ، حتى لا يتفاجأ بالمشهد الحداثي أو التجريبيّ الذي ينتهجه السرد القعيدي.

وللغيطاني تصريحات مشابهة حول بحثه عن الأشكال الروائية الجديدة، محاولا الاستفادة من الرواية الأمريكية اللاتينية التي اعتمدت التراث والابتكار (انظر:الباردي، 2002: 68).

إن الإرهاصات الميتاقصية وجدت في أعمال قصصية قصيرة، ولم تقتصر على الرواية. فيوسف الشاروني في مجموعته القصصية[67] "**العشاق الخمسة**" (1954) ينفرد بتقنية تناصية فريدة في قصتيه "زيطة صانع العاهات" و" مصرع عباس الحلو"، وهما شخصيتان ابتكرهما نجيب محفوظ في **زقاق المدق** (1947). ما يفعله الشاروني أنه يستعير هاتين الشخصيتين ويتابع ما جرى لهما، وكأن قصتيه امتداد لعمل محفوظ. يفعل ذلك من إيمانه أنها شخصيات ورقية، وأن كياناتها مشروطة بالتحقق اللغوي (انظر: خريس، 2001: 110-111).

وفي قصص يوسف إدريس ظاهرة الميتابداية، حيث يبدأ بعض قصصه بخطاب ميتاقصيّ حول صعوبة كتابة بدايات لقصصه، وامتداد البداية في النص، وعلاقة العنوان بالقصة، وعلاقة الكاتب بالراوي، والعلاقة بين مضمون القص والواقع، وقضايا ميتالغوية أخرى (انظر: حمد، 2002: 116-118).

---

[66] . من هذه العناوين: المؤلف يسلم القارئ أهم أسلحته. لقاء بين المؤلف وزوجة الدبيش. جدول زمني بحوادث الرواية. خريطة بالأماكن التي حدثت فيها الرواية. انظر: القعيد. 1995، ص22، 85، 176، 180.

[67] . يمكن أن نرى ملامح ميتاقصية أخرى في المجموعات القصصية في تلك الفترة (1956) عند الكاتبة الفلسطينية نجوى قعوار من خلال تدخلها في النص وكشف كيفية بنائه وترتيبه. انظر: غنايم، 1995، ص76-77.

في السبعينيات اتسعت الملامح الميتاقصية وابتدأت تزداد عمقا ووعيا ذاتيا. يكتب نبيل سليمان عن رواية "**العصاة**" لصدقي اسماعيل[68]، كرواية سألت عن الأنموذج الروائي والشخصية الروائية في مستهلها. وعندما كتب روايته اللاحقة "**الحادثة**" انتقلت هذه الأسئلة إلى متن الرواية، بحيث أن الفصل التاسع منها يحمل العنوان " حول الأنموذج الروائي". إنّ هذه الملامح، مع عناصر شتى مماثلة، تغدو من قبيل تفكير الرواية بنفسها. فالرواية تعبر عن ضيق الكاتب بالتقليدية التي وسمت كتابته الروائية والقصصية، وبتطلعه نحو التجاوز (سليمان، 2003: 1).

هذا يثبت تطور الوعي بالكتابة الروائية الميتاقصيّة. من جهة أخرى نرى أن هذا التطور ليس مرهونًا دائما بالزمن. فكما وجدت روايات ميتاقصيّة غربية قبل عصر الحداثة وما بعدها- **كدون كيشوت** لسرفانتس- وجدت أيضا رواية "**القصر المسحور**" للكاتبين توفيق الحكيم وطه حسين، كأقدم نموذج روائي ميتاقصيّ عربي. ثم ظهرت ملامح مشابهة في "**صراخ في ليل طويل**" (1946) لجبرا إبراهيم جبرا. و**الشحاذ** (1966) لنجيب محفوظ. **ومخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** (1969) لفاضل العزاوي.

2.2.6 أول رواية ميتاقصية

رواية "**القصر المسحور**" (1936) عمل روائي مشترك، للكاتبين توفيق الحكيم وطه حسين. وهذا بحدّ ذاته يفتح مجالا لإشكالية كتابية[69] ستبقى مع القارئ لتصبح إشكالية قرائية. هذه

---

[68]. توفي الكاتب السوري صدقي اسماعيل في 1972/9/7 وروايته "الحادثة" لم تنشر بعد كاملة. انظر: نبيل سليمان. "ضفاف- عن رواية لم تكتمل". صحيفة **الزمان**.2003/5/15. ع1505، ص1-2.

[69] . يظهر موقف توفيق الحكيم من هذا الموضوع في نهاية الرواية حيث يقول: "فما أظن أن الناس تعودوا عندكم أن يروا أديبين يعبثان بنفسهما وبالأدب . أذيعا هذا اللغو إن شئتما، فمن يدري لعل اللغو يكون خير ما في الحياة" ص133.

تجربة روائية رائدة في الأدب العربي[70] تجعل القارئ يتساءل عن كيفية كتابة عمل روائي ثنائي قبل أن يقوم بفعل القراءة. ولا شك سيحاول القارئ على الأقل طرح أسئلة حول أي الفصول كتبها توفيق الحكيم وأيها كتبها طه حسين. وكيف تمت صياغة حبكة متفق عليها. وهل يمكن أن تحيل اللغة إلى كاتبها؟؟

تعتمد حبكة رواية القصر المسحور على ظهور شخصية شهرزاد وشهريار، واختطافها المؤلف توفيق الحكيم وإحضار طه حسين كشاهد، ومن ثم تتم محاكمة للمؤلف. شهرزاد وشهريار اللذان يمثلان تناصًا خارجيًا لتراث ألف ليلة وليلة، يمثلان على الطرف الآخر تناصًا داخليًا مع أعمال سابقة لنفس المؤلفين: الأول مسرحية شهرزاد للحكيم والثاني رواية أحلام شهرزاد لطه حسين. يدعم هذا التناص الداخلي عند المؤلفين فكرة الرموز المشتركة عندهما واتفاقهما على كتابة رواية تعتمد على ثيمات تمّ استقطابها في أعمال أدبية سابقة.

من اللافت للانتباه في هذه الرواية ظهور المؤلفين بأسمائهما الحقيقية خلال السرد: تسأل شهرزاد العبد القائم على رأسها: "هل تمّ خطف توفيق الحكيم" (حسين والحكيم، 1974: 20) وتؤخذ شهادة طه حسين. وحين يسأل القاضي الحكيمَ خلال المحاكمة كيف يعرّف نفسه فيجيب: "أديب روائي يختلق الحوادث ويزوّر الأشخاص" (م.ن: 111).

ولا يقتصر الحد على ذكر هذين الكاتبين، فالحكيم خلال المحاكمة يستحضر أسماء روائيين آخرين بسياق موضوع التهمة: "إني لأعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما ألقى من هذا "الإكرام". فها هو ذا هيكل يمرح طليقًا لم ترفع عليه زينب قضية في

---

[70] . كانت رواية **عالم بلا خرائط** (1982) لعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا هي التجربة الروائية الثانية في هذا السياق. وقد سئل عنها عبد الرحمن منيف بمعرض الحديث عن علاقته بجبرا وإمكانية تكرارها فقال: تجربة "عالم بلا خرائط" مرهقة بلا شك، وقد كانت استثناء ويبدو لي ان من الصعوبة تكرارها، هذا اولا، اما الشيء الآخر فان طبيعة العلاقة بيني وبين جبرا كانت من المتانة والفهم المشترك وايضا من التحام التجارب بحيث يمكن نظريا ان يفكر الانسان في تكرارها. انظر: موسى برهومة. "مقابلة مع عبد الرحمن منيف". **نزوى**، ع27. 2001، ص126-130.

المحكمة الشرعية. وهذا العقاد لم يُقاضه ابن الرومي أمام المحكمة المختلطة. وهذا المازني ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته أهل بيته وذويه من الأحياء فلم يتذمر منهم أحد" (م.ن: 116).

واستحضار هؤلاء الروائيين وأعمالهم يضعهم على محور العلاقة بين النقد والقصّ. ويجعلهم موضوعًا ميتاقصيّا يتمحور حول حرية المؤلف في صياغة واقع نصوصه، وفي تقرير مصائر شخصياته أو رسمها على الأقل.

فها هو شهريار يعترض على الصورة التي يرسمها الحكيم عنه، بأن جعله ديوثًا يدخل على شهرزاد فيجد عندها العبد فلا يقتله ولا يشرب من دمه (انظر: م.ن: 112).

هذا الاعتراض بمفهومه الموضعي يقود القارئ إلى حرية المؤلف في محاورة النصوص التراثية ومدى انزياحه عن حرفيتها ودلالاتها المأنوسة في الثقافة العامة. ولا شك أنّ هذا موضوع نقدي واسع ومتشعب ولا يخلو من إشكال.

وفي المحاكمة يقوم القاضي بتعميق ادعاء شهريار: "وهل من حق المؤلف أن يشوّه الأشخاص؟

الدفاع: وهل من حق الخالق أن يشوّه بعض المخلوقات؟" (م.ن: 117).

وفي هذه الموازاة بين المؤلف والخالق منطق يرجّح موقف المؤلف. ولهذا يبرئ القاضي توفيقَ الحكيمَ قائلاً: "نقرر أن من حقّ الأديب أن ينشئَ أشخاصه كما يريد هو، لا كما يريدونهم، بل أن من الحق على الأديب أن يتلقى أشخاصه كما يؤديهم إليه فنّه" (م.ن: 131).
وفي الرواية أشكال ميتاقصية أخرى كمخاطبة القارئ والإشارة إلى أعمال أدبية لآخرين وتضمين أبيات من الشعر[71].

[71] . في مخاطبة القارئ: "أظنك أيها القارئ العزيز غير محتاج إلى أن أصف لك" ص 11. وفي النهاية: "فما أظن أن الناس تعودوا عندكم أن يروا أديبين يعبثان بنفسهما وبالأدب . أذيعا هذا اللغو إن شئتما، فمن يدري لعل

3.2.6 شخصيات تتعاطى الكتابة

كتب جبرا إبراهيم جبرا رواية "**صراخ في ليل طويل**" سنة 1946 وصدرت بالإنكليزية أولاً، ثم بالعربية في القدس سنة 1955. تتلخص حبكة الرواية بعلاقة الراوي "أمين" مع عدد من الشخصيات التي تتعاطى الكتابة أو تهتمّ بها: سمية، عنايت هانم، ناصر الحموي الكاتب الصحافي. بالمقابل هناك ركزان أخت عنايت التي تعارض مشروعًا لكتابة رواية تسجيلية عن عائلتها كانت أختها عنايت المغرمة بالمخطوطات والحسب قد طلبت من أمين كتابتها مقابل أجر. سمية التي تتعاطى الشعر هي محبوبة أمين التي يتزوجها رغم معارضة أهلها، ثم تفاجئه قبيل النهاية بمغادرة المنزل. تموت عنايت فجأة وتقترح أختها ركزان على أمين الزواج منها بعد أن تركته سمية. تطلب منه عدم متابعة مشروع أختها وتغريه بالمال. في النهاية تعود سمية إلى أمين فيطردها، كما يرفض اقتراح ركزان.

يظهر الراوي مقدرة كتابية في رواياته الثلاث السابقة، فيستحوذ اهتمام عنايت هانم واختها، وقد أعجبت بمقدرته على استعراض الماضي واستحضار من ماتوا لملء الصفحات في كتبه، وباطلاعه على حياة عامة الناس الذين يجعل منهم إطارا يحيط بالمواضيع الرئيسية. كما أعجبت بطريقته المفزعة المُسرّة في القذف بأبطاله في جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف (انظر: جبرا، 1988: 64).

يستجيب الراوي الروائي للاقتراح ويرى أن عملا كهذا سيعلمه "ضرورة الانفصال الذهني والتفكير الموضوعي، وفي أثناء ذلك يكتب كتابًا عن سمية" (م.ن: 65). وسمية في تلك الفترة كانت حبّه الكبير الذي يراه من خلال عاطفته. كما أن رواياته السابقة كانت ضمن هذا التوجه[72].

اللغو يكون خير ما في الحياة" ص133. وقد أشار إلى أعمال أدبية **كألف ليلة وليلة** وقصة لأناتول فرانس ص35، وإلى شخص المتنبي ص33، وتم تضمين أبيات له في ص43،44،68-70.

[72] . يبدو أن كتابات الراوي هي حصيلة مرحلة المراهقة، وقد أدت إلى شهرة واسعة! "بعد أن قضيت سنوات المراهقة أعالج الكلمات ، أكتب كل يومٍ شيئًا مهمًا هزل شأنه، كتبتُ كتابين، فحدثت المعجزة. وإذا أنا بين عشية وضحاها موضوع الكلام والنقاش، موضوع المدح والقدح، فأدركت أن ذلك أول الشهرة. واستمرت

ولهذا كان يحتاج إلى رؤيتها من خلال الموضوعية والعقل. ويبدو أن ذلك النقص في الرؤية أدى إلى فقدانها فيما بعد.

بالمقابل نرى ركزان بعد موت أختها المفاجئ ترفض الاستمرار في مشروع كتابة تاريخ أسرتها العريقة. وجهة نظرها أن "ليست هذه كلها إلا ملحقات الماضي وأدوات زينته، إنها سرابيل الموت" (م.ن: 80) وما غايتها سوى تحطيم الماضي والعيش في اللذة الآنية.

ويأتي موقف الراوي ليمثل كيفية المزاوجة بين الواقع والفن: "ما المانع إذا انفصلت أنا إلى كتابة تاريخ الأسرة بعناية الفنان وعشقه. لك أن تعيشي أنتِ [مخاطبًا ركزان] كيفما شئتِ، وتحرري نفسك من سيطرة أجدادك.

- وكيف أحرر نفسي من سيطرتهم وهذه الرسائل والمذكرات والمخطوطات منثورة في طريقي، أتعثر بها طيلة حياتي" (م.ن: 80). ولهذا تقوم ركزان بحرق هذه الرسائل والمخطوطات.

ولعل هذا الصراع بين التيارين التسجيلي والفني يعكس بالضرورة نظرة الفرد إلى الحياة، وتأثيرات الحداثة على صياغة العمل الأدبي من خلال هدم الماضي، والثورة على القولبة والرتابة والتقليد.

الكتابة تجسد اللغة. قد تعني بالنسبة للمحور السابق توثيق الماضي، فيكون التدوين وظيفتها في هذه الحالة. ولكنها أيضًا تشتغل على وظائف أخرى كالوظيفة التعبيرية. يقول أمين الراوي المتعاطي للكتابة الروائية: "أما الرواية فكنت أبغي منها ما أروّح به عن ضيق صدري. كما أنني جعلت منها ذريعة للتعبير عما أريد قوله، إذ قسّمت نفسي إلى أشخاص كثيرين، يمثل كل منهم جزءًا من هذه النفس الملأى بالمتناقضات" (م.ن: 10).

المعجزة وكان الكتابان" (م.ن: 44). ويستمر النجاح بإعادة طبعهما. ويبدو أن إعجاب عنايت هانم بقدرة الراوي في القذف بشخصياته إلى أجواء شهوانية، ونجاح رواياته العاطفية يشير إلى ذائقة القراء والنقاد في تلك الفترة وتأثرهم بالمرحلة الرومانسية.

وإن كان الراوي يلمح إلى سيرورة الكتابة في هذا الموضع، فسرعان ما يفصل قواعد اللعبة: "كان علي أن أجد النقطة التي تتوازن فيها الأضداد، والشكل الذي تترتب فيه الألوان، قاتمها وزاهيها، بانسجام . فقلت أفعل ذلك عن طريق الكتابة فأوزع أجزاء التجارب ضمن إطار الرواية بحيث تتخذ في النهاية شكلا يقع فيه كل شيء في مكانه، فتبرز الأجزاء جمال الكل" (م.ن: 11). يعكس فكر الراوي نظرة مخالفة للجشطلت التي تنظر إلى العالم من خلال الكليات. فهو يحدد الأجزاء لتسهم في تشكل الإطار العام. ولعل الروائيين أكثر الناس غراما بالتفاصيل، وقد ظهر هذا الميل في علاقة الراوي بسمية عندما طلب يدها ورفضه أهلها: "تذكرت كل شيء بوضوح- وقد وصفت كل ذلك في روايتي بالتفصيل" (م.ن: 20).

تتجاوز هذه الرواية مجال الكتابة لتحلق في أجواء العوالم الفنية المتنوعة. يعكس هذا بلا شك شخصية جبرا التي جمعت الرواية والشعر والنقد والترجمة والرسم[73].

فالرواية ترصد مجالات فنية مختلفة كالغناء والرسم والنحت والشعر والصحافة:

فهو يذكر جد سمية كصاحب نظريات في الإلهام والشعر، وقد كان معروفا بصوته الرخيم فيلحن بعض قصائده ويغنيها (انظر:م.ن: 26). وعن صديقه ناصر الحموي المشتغل بالصحافة، يذكر أنه طلب مساعدته بشأن مقال اجتماعي للصحيفة التي يعمل بها. ويتناقش معه بشأن خمس من المراثي الأراجيز التي كتبها حول موت شخصيات مغمورة كصاحب الدكان وسائق التاكسي. هذه المراثي تصور نواحي الموت الخمس التي يعرفها سكان أية مدينة في العالم (انظر:

73. يرى روجر ألن أن هذا التنويع في شخصية جبرا انعكس في كتاباته، مما يثقل على القارئ العربي العادي الذي ينفذ صبره وهو يقرأ نتيجة الجهد الكبير الذي ينبغي أن يبذله من أجل فهم الكتابات الفلسفية والنقدية العميقة والتي تعكس ثقافة جبرا. يورد ألن هذا الكلام في معرض الحديث عن نوعية المتلقي في الرواية العربية العادية والحاجة إلى متلقٍ مثقف في بعض الروايات التي يتمتع كتابها بقدرة وثقافة واسعة. (انظر: روجر ألن. **الرواية العربية**. ترجمة: حصة منيف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986، ص99-100.

م.ن: 70). إن شخصية ناصر الحموي تشبه كثيرا شخصية الراوي بتنوعها وثقافتها وسعيها وراء رزقها من خلال الكتابة. وهي بلا شك تعكس أزمة المثقف العربي ومعاناته.

أما بالنسبة للرسوم والنحت فيشير الراوي إلى هذه الأمور من خلال تعليقه على "صور زيتية رديئة لا تستحق الإطارات التي وضعت فيها" (م.ن: 14) كان قد رآها في بيت سمية عندما زاره لأول مرة قاصدًا طلب يدها من والدها، "بيت ضخم عديد الغرف، ذي مدرج مرمري أنيق تمنيت لو كان في أعلاه تمثال" (م.ن: 14).

إن النظر إلى هذه العوالم الميتافنية ضمن العمل الروائي، يجعل الرواية جزءًا لا يتجزأ من رؤية شاملة للفن من خلال نفسه[74]. وهي رؤية واعية لذاتها، وتنظر إلى نفسها بمنظار النقد الهادف إلى تسليط الضوء على حقيقة وجودها في الواقع، وانزياحها عن هذا الواقع، وما يترتب على هذا الانزياح من تعالق وتحاور فكريين.

6. 2. 4 الأدب في دائرة الفن

في رواية **الشحاذ** يناقش محفوظ دور الفنّ في عصر التطور والتكنولوجيا، بحيث يبدو أن العلم لم يبقِ للفنّ شيئًا. ومن هذا المنطلق تظهر أزمة الفن حقيقية على ألوانه المختلفة: الشعر، التمثيل، الرقص. "لم يبق للفن إلاّ التسلية، وسينتهي يومًا بأن يصير حلية نسائية مما يستعمل في شهر العسل" (محفوظ، 1966: 24).

مرد ذلك أن العلم بات متفوقًا بحيث تجد فيه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة (انظر: م.ن: 14)، على حد تعبير "مصطفى" أحد الشخصيات التي تعنى بالمسرح.

تصلح هذه الرواية لأن تكون ميتافنيّة، من خلال هذا التلون.

---

[74] . تذهب الرواية إلى أبعد من ذلك مثل كيف يمكن توظيف الفن في التدليل على المعنى الأدبي، من خلال الرسم مثلاً: يظهر ذلك من خلال حوار بين أمين وبين فارس الكاتب الصحافي حين يقول الأخير عن بعض المقالات الصحافية: " أنا مستعد لتزيينها بالرسوم لكي يفهمها القراء ولا يلتبس معناها على أحد" (**صراخ في ليل طويل**: 33). كما يعكس هذا التوجه نمطًا معينًا من الكتابة الملتزمة التي ينبغي أن تكون بدرجة عالية من الوضوح حتى يتم تلقيها بشكل متجانس مع قصدية كاتبها.

تظهر أزمة الشعر في الرواية من خلال مواقف الضعف والقوة التي تمارسها الشخصيات الفاعلة. المحامي عمر كان شاعرًا تخلى عن الشعر رغم أنه أصدر ديوانًا. وعندما يسأله صديقه الطبيب عن الشعر، يجيبه: "عبث طفولة لا أكثر ولا أقلّ" (م.ن: 14). وعندما تسأله ابنته بثينة الهاوية لكتابة الشعر نفس السؤال، يجيب: "لم يسمع لغنائي أحد" (م.ن: 43). تعكس الإجابتان أزمة المضامين، وأزمة التلقي. ويبدو أن أزمة التلقي هي المهمة في هذه الرواية كما سيتضح لاحقًا في مجالات أخرى غير الشعر.

لكن يمكننا أن نرى هذه الأزمة تتجسد هنا من خلال الاختلاف في فهم دلالة النص الشعري. فالوالد الذي أصدر ديوانًا من الشعر يقف عاجزًا عن فهم قصدية ابنته الهاوية والتي ما زالت تتخبط في طريق كتابة الشعر[75]. ففي معرض النقاش حول دلالة كلمة "ترانيم" الواردة في قصيدة كتبتها: يسألها من المقصود به؟ فتقول أنه ليس أحدًا من الناس. يسألها من هو إذن؟ حلم.. رمز؟ فتجيب لعله غاية كل شيء (انظر: م.ن: 40). ويبقى المعنى فجوة في النص إلى أن يظهر أن المقصود به هو الذات الإلهية (انظر: م.ن: 155).

ربما كان هذا الاختلاف يعكس حقيقة الأجيال المتباعدة (الأب مقابل البنت) وتأثير الواقع على النظرية الأدبية، بحيث أصبح الأدب يميل إلى الانزياح عن الواقع، ويسعى إلى التلميح دون التصريح. وقد يكون ذلك الدافع الذي وقف في نفس المحامي عمر حينما تخلى عن الشعر. فالناس يميلون إلى قراءة الأعمال الأدبية القريبة من الحياة واللصيقة بها. ومن هنا دعوته إلى ابنته: "يمكنك أن تكوني شاعرة وفي نفس الوقت مهندسة مثلاً" (م.ن: 46).

هذه الصيغة التوفيقية المقترحة تؤكد، على نحو غير مباشر، ما ذهبنا فيه أولا حول أزمة التلقي.

---

[75]. في الرواية مستوى آخر من الكتابة الميتاقصية حول تجربة الكتابة عند بثينة. فهي "تمزّق ما تكتب ثم تعيد كتابته" (م.ن: 36). وهي تعترف بأن شعرها ركيك، رغم أنها تطالع دواوين الشعراء (م.ن: 40) وقد رأينا للاختصار ذكر بعض الجوانب من الظاهرة فقط.

والأمر مشابه في المسرح. إذ إن المتلقين في معظمهم عامة الناس وأنصاف المثقفين ولا يحتاجون إلى مسرح سريالي أو عبثي. تعنيهم المادة الأدبية المستقاة من الحياة، ولهذا لا فائدة من تجاهل الجماهير. فعهد الفن مضى وانقضى.. وفن عصرنا هو التسلية والتهريج.. فهذا هو الفن الممكن فى زمن العلم، ويجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك.. فالترفيه غاية طبيعية لمتعبى القرن العشرين (انظر: م.ن: 45). بهذه الكلمات يؤمن مصطفى الكاتب المسرحي بعد أن أحبطته التجارب الجدية، وهذا يؤكد أزمة التلقي على مستوى الفن[76].

تقدّم الرواية بعدًا ميتاقصيًا آخر لأزمة الفنّ والإبداع، بعدًا لا يتعلق بالمتلقي، وإنما بالمبدع نفسه. فهل يكون الإبداع بالشكل أم بالمضمون؟ وهل استنفذت المضامين طاقاتها بحيث أنها عادت لتعيد نفسها؟ وكيف يمكن أن يجدد المبدع ضمن قيود المضمون المستهلك؟

تعرض الرواية وجهتي نظر متناقضتين بالنسبة لأزمة الفنان المبدع: الأولى ترى أن الإبداع يجب أن يكون بالشكل والصورة وليس بالمضمون. فالمضامين كما أشرنا استنفذت ولا يستحب تكرارها. يمثل مصطفى هذا الموقف حيث يرى أن الأزمة "أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون" (م.ن: 164).

وبالمقابل يرى عثمان خليل، وهو سجين سابق يتزوج بثينة، أن المضامين يمكنها أن تتجدد من خلال ذاتية الكاتب. فالإبداع في هذه الحالة لا يتعامل فقط مع الشكل، وإنما يمكنه أن يتعامل مع كل المواضيع، حتى تلك التي استهلكت واستنفذت: "الفنان يضفي من نفسه على موضوعه فيصير جديدًا في هذه الحدود على الأقل" (م.ن: 165). ولكي يكون المبدع حقيقيا لا بدّ من الموهبة. ففي حالة وجودها تتطور وتسهم في نتاج أصيل. وفي حالة غيابها ينعدم ذلك. وهذا ما حدث مع الراقصة وردة التي أحبت التمثيل وفشلت لأنها بلا موهبة فتوجهت للرقص وهي تعلم أن التمثيل بلا شك أفضل من الرقص في كابري (انظر: م.ن: 87).

[76]. ويظهر ذلك على مستوى الرقص والتمثيل متمثلا بشخصية وردة التي تقول أنها في الأصل ممثلة ولكن الفن سيء السمعة عند الكثيرين، ولذلك انفصلت عن أهلها واحترفت الرقص. (انظر: م.ن: 86-87).

وهناك من لا يكتفون بالموهبة المتوارثة عن الآباء، كما الحال مع بثينة، وإنما تسعى لتطويرها من خلال المطالعة الأدبية (انظر: م.ن: 40)، ومن خلال الممارسة التي تصقل الموهبة، والتي كثيرًا ما تجعلها تمزق ما تكتب وتعيد كتابته من جديد (انظر: م.ن: 35-36).

5.2.6 مغامرة رواية التجريب

خرجت الرواية العربية عن مواضعات القص التقليدي، من خلال أشكال عديدة، اعتمدت التجريب الفني أساسًا لها، سواء كان ذلك بالعودة إلى التراث ومحاورة الماضي، أو بتداخل الألوان الأدبية، أو بالدخول إلى العجائبي، ومنها أيضا استخدام تقنيات الكتابة الواعية لذاتها.

ليس كل رواية تجريبية هي رواية ميتاقصية، لكن الميتاقص شكل من أشكال التجريب. ومن هنا يمكن التعامل مع روايات هذه المرحلة، والتي تبنت الملامح الميتاقصية، وجعلت الكتابة الواعية لذاتها موضوعا يضع نفسه على الحد الفاصل بين النقد والأدب، يمكن اعتبارها روايات تتبنى التجريب الفني.

أصدر فاضل العزاوي رواية "**مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**" سنة 1969 في العراق، كرواية "ملحمية حلمية تكسر الحدود التقليدية للرواية، وتمزج كل الأنماط الأدبية في شكل واحد، هو شكلها الخاص بها، حيث لا تقول شيئًا محددا بالذات، من أجل أن تقول كل شيء"[77]. تحكي الرواية قصة عالم يخترع جهازًا يحول سكان المدينة إلى تماثيل، ويتجول بحرّية داخل هذه المدينة ليصف الموت والناس ووحشية العالم، منتظرا قتلته من المدن الأخرى.

هذه الرواية لماذا؟

بهذا السؤال يستهل العزاوي روايته، وكأنه يريد أن ينبه القارئ إلى خصوصية ما يكتب. ولا شك أن خصوصية كتابته نابعة من الشكل. فالمضمون عادي يصف قساوة واقعنا، لكنه يقوم عبر الفانتازيا والعجائبي و"الرواية المفتوحة" كما يسميها في هذا الاستهلال، بمحاولة كتابية واعية لنفسها من خلال عدة ملامح ميتاقصية.

---

[77]. من كلمة الناشر في صفحة الغلاف الأخير من الرواية. إصدار منشورات الجمل، كولونيا، 2000.

يقول العزاوي: "مخلوقاتي الجميلة محاولة للصعود بالرواية إلى نهر الوهم الذي نغتسل فيه جميعًا من خلال حرية الفعل في التاريخ، في الأخلاق، في السياسة، وفي صبواتنا. وإذا كانت الرواية في الماضي سعيًا لتقديم وجه سياسي أو تاريخي أو أخلاقي فإن هذه الرواية لا تريد اكتساب مثل هذا المجد. وهي بالتالي لا تطمح بأي تحديد زمني أو مكاني أو جسدي لمخلوقاتها" (العزاوي، 2000: 5). ولعل كلمة المفتاح لما يقوله العزاوي هي "عدم التحديد". فهو بهذه الرواية كما أشار في نهاية الاستهلال يريد منها أن "لا تقول شيئًا معينًا بالذات من أجل أن تقول كل شيء" (م.ن: 6). وهذا ما يعنيه برواية مفتوحة، محاولاً عبر اللغة أن يعيد إلى الأشياء براءتها الخاصة "لتصبح الرواية قصيدة ومسرحية وفيلمًا ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته دون أن تعني ذلك" (م.ن: 5).

الرواية بالمفهوم الغزاوي منفتحة على كل الألوان الكتابية والفنيّة، مما يجعلها غير تقليدية وثائرة على مواضعات السرد المألوس. ولعل أهم أشكال الثورة فيها كونها واعية لذاتها ومنظرة في طرحها النقدي داخل سياقها القصصي لجملة من أشكال هذا الوعي. ولعل هذا الاستهلال على قِصره يوضح هذا المنحى. فهو يشير إلى الغاية من كتابة الرواية، وإلى زمكانيتها اللامحددة، وإلى تداخل الألوان والأجناس الأدبية والفنية فيها، وإلى علاقة المؤلف بنصه، وعلاقة الرواية بالواقع والتاريخ.

يعتبر ظهور المؤلف في نصه، سواء كان صريحًا، أو من خلال توحده مع الراوي؛ ملمحًا ميتاقصيًا، وذلك لأنه بهذا التدخل يضع بعض القضايا الخاصة بعملية الكتابة وعملية القراءة موضع النقاش. فهو ككاتب يثبت وجوده في نصه ويقول للقارئ أنا موجود، ولا يمكنك الادعاء بموتي- بمصطلحات رولان بارت- ولقصديتي أهمية يجب أن تؤخذ بالحسبان عند عملية القراءة. وعلى مستوى الكتابة فإن المؤلف الذي يقحم نفسه داخل نصوصه يؤكد على واقعية ما يكتب. فإن كان ما يكتبه غرائبيًا- كما في هذه الرواية- فإنه بهذا التدخل ينبه القارئ على ضرورة العودة إلى الواقع وتأكيد هذه العلاقة. الكتابة التي تتبنى آليات الانزياح عن الواقع لا

تقصد الهروب منه، وإنما تتبنى هذه التقنيات من أجل التأكيد على علاقة الأدب بالواقع. ووجود المؤلف في نصوصه لهو أكبر تلميح إلى هذه القصدية.

يتدخل المؤلف على لسان الراوي في مواضع قليلة منها ما أشار إليه في كلمة ملاحظة في نهاية النشيد الرابع[78]: "ربما يستحسن أن نقول هنا إن الجهاز الذي أفلح الشبح في اختراعه كان جهازًا خطرًا للغاية، في إمكانه إطلاق أشعة وبائية تحول البشر إلى أنصاب متحجرة في أي مكان من العالم. ولذلك حتى لا يقع هذا الجهاز الرهيب في يد بعض الدول الكبرى ارتأى المؤلف إتلاف المعادلة الرياضية لجهاز بطله، العالم الشرير" (م.ن: 34).

الملاحظة الميتاقصية التي تظهر المؤلف في السياق السردي، وتشير إلى مسؤوليته عن شخصياته، وهي مسؤولية أخلاقية في هذا المعنى؛ تحيل إلى الواقع ومسؤولية الدول الكبرى التي تملك ما هو أخطر من هذا السلاح. وهذا تمامًا ما يتيحه دخول شخص المؤلف في النص، فهو يؤكد صلة النص بالواقع.

في موضع آخر يقول الراوي: "قال مؤلف الرواية ثمة رجل إضافي سيكون موجودًا على الدوام ليروي القصة. موت المدينة لا يعني نهاية الرواية" (م.ن: 37). لقد سبق هذا القول مجموعة أقوال لشخصيات مجهولة ليس لها أسماء[79] تنذر بأن الموت قادم إلى المدينة ولن يبقى أحد على

[78] . تقسم الرواية إلى ثمانية عشر فصلاً سماها أناشيد، ولكل نشيد عنوان. ويضع بعد النشيد الثامن عشر والمسمى نشيد النهاية ملحقًا يسميه "الملف العلمي لنظرية المخترع الشرير – في وحشة الكون المهجور.

[79] . من آليات تحطيم الهوية الفردانية عدم تسمية الشخصيات والأماكن بأسماء عادية، إنما تسميتها بشكل حروف أو رموز إمعانًا في تنكيرها وفقدانها لذاتها ومقومات وجودها. وهذا ما تفعله هذه الرواية: جزيرة X، بار 777، الرجل س، الرجل ن، السيد أشعة جاما، السيدة م، السيدة خ. 37، 516، الجزيرة ذات الأسرار الثلاثة. بالمقابل هناك أسماء أجنبية تظهر بكثرة، بقصد تغييب الاسم العربي، مثل: غاليليو، فرويد، كولومبوس، ماركس، لينين، تروتسكي، ماو تسي تونغ، البابا بولس السادس. الاسماء العربية نادرة في الرواية والمذكور هو ليلى و"فاضل العزاوي" في السياق: "الكلب الذي نهش بنطلون فاضل العزاوي عند بوابة نادي كلية التربية" (م.ن: 60). وهو سياق يثير السخرية ويحمل موقفًا متعالقًا مع الترميز في أسماء الشخصيات. كذلك هناك ذكر لحيوانات منقرضة كالديناصور والماموث وأخرى ليست من بيئتنا العربية كالكنغارو، وكأنها

قيد الحياة. المؤلف بهذه الملاحظة يشير إلى أن راوي أحداث روايته سيموت أيضًا، لكنه كمؤلف خارج واقع النص سيكون بإمكانه رواية الأحداث من موقعه الخارجي. ربما بكتابة رواية أخرى تكمل الأولى. فموت المدينة لا يعني نهاية الرواية. هذه المقولة تؤكد وجود المؤلف وقدرته على الكتابة وإحياء الواقع من خلالها. وتعطي أملا في الوجود مقابل هذا العدم.

يظهر اسم المؤلف صريحًا في الملحق الذي يتبع الفصول الثمانية عشر، بالتوقيع راوي الحكاية: ف. العزاوي. واسم الملحق: "الملف العلمي لنظرية المخترع الشرير- في وحشة الكون المهجور" (م.ن: 101). وإن كان هذا الملحق يبدو وكأنه ما بعد الرواية، لكنه جزء منها ومن أحداثها، وجزء من دلالتها العامة. وهو ملحق يظلل الرواية بأبعاد فلسفية تفسر رؤيتها الحلمية. ولا يخلو من ملامح ميتاقصية[80].

يظل المؤلف في النص ضرورة تواصل مع عناصر روايته، ولعل أكثرها وضوحًا هو التوحد مع شخصياته، مخلوقات هذه الرواية، فيصرح في الاستهلال[81] بأن الهواء الذي تتنفسه مخلوقاته

تحيل إلى عصور غابرة، وفي نفس الوقت تتجاوز الزمن الحاضر لتصل إلى سنة 3987. وتصف أعمار شخصيات بالرقم 234 (انظر: م.ن: 49).

[80] . يناقش الكاتب فيه موضوعات ميتاقصية مثل: لمن نكتب؟ ولماذا؟ ويقدم رؤية سوداوية لواقع عبثي يؤول إلى العدم، مستعينا بكتابات سارتر في " **الأيدي القذرة**"، ومتحدثًا عن سومرست موم وسيمون دي بوفوار ووليم فوكنر بسياقات مختلفة تحيل إلى فهم الكاتب للواقع وانعكاس الواقع على الأدب من خلال وجهة النظر الفكرية الخاصة بالكاتب، أي كاتب انظر: م.ن: 101-110).

[81] . في استهلال غسان كنفاني، في رواية "**ما تبقى لكم**" (1966) حديث عن التكنيك الذي ينتهجه في كتابتها كما يقول روجر ألن، ص113. وما يقوله كنفاني هو: "الأبطال الخمسة في هذه الرواية، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب. وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين هذه الأمكنة المتباعدة أو الأزمنة المتباعدة وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد". عن تحليل مفصل لهذه الرواية انظر: ألن، ص112-118. يوثق ألن تاريخ إصدار الرواية بسنة (1969)، لكن الصحيح أنها سنة (1966) وفازت بجائزة الأدب اللبنانية كما يقول محمد صديق. انظر:

هو هواؤه (انظر: م.ن: 5)، وأن هويته الغريبة الفاقدة لمقومات كيانها لها "ألف اسم خارج الزمن وداخله" (م.ن: 20)، وهذا ما انعكس على هذه الشخوص الفاقدة لأسمائها، الفاقدة لكيانها في هذا العالم العبثي الذي لا الحب، لا الفجر، يستطيع أن يجلب لها الخلاص، لا الموجودات ولا الحبيبة، لا الكنوز ولا الرحلات تستطيع أن تدفئ روحها وهي تتجه إلى مصيدة المصير السهمي بين ملايين الأجيال وملايين العوالم والشموس، بين العدم- الوجود- العدم (انظر: م.ن: 109).

يحيل المؤلف في استهلاله إلى اللغة الخاصة التي يكتبها: "في هذه الرواية المفتوحة يعود كل شيء إلى نفسه ويكتسب براءته الخاصة حتى في اللغة لتصبح الرواية قصيدة ومسرحية وفيلمًا ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته دون أن تعني ذلك" (م.ن: 5).

وقد برزت الملامح الميتالغوية من خلال تسمية الشخصيات بالرموز، إذ أنها تصبح مدلولات لدوال غامضة ونكرات. فإذا كان الدال مبهمًا ولا يحيل إلى مرجعيات الواقع، فما هو المدلول المقصود؟ وما الذي تمثله هذه الشخصيات على مستوى أدائها الموضعي، وعلى مستوى وظائفها الترميزية ضمن الطرح العام للرواية؟

من هنا تصبح اللغة هي الموضوع النقدي الذي يشغل فكر القارئ أثناء فعل القراءة، بالقدر الذي شغلت المؤلف عند فعل الكتابة، فالتفت إليها في استهلاله. لغة الرواية شاعرية، ولا تخلو بعض الفصول من شعر. وقد حملت عناوين الفصول بديلا للتسمية التقليدية فجاءت أناشيد. وفي النشيد الحادي عشر المعنون بِ"العلاقات" تظهر اللغة قدرتها على التواصل بين عباراتها، من خلال علاقات لفظية تتناسل وتتوالد من بعضها، فينبني بها النص كمتوالية تبدأ بالحد الذي تنتهي به العبارة السابقة: "كانت الأشجار تضيء في الصباحات العذبة ويملأ عطرها السماء. السماء مبقعة بالغيوم. الغيوم قادمة من الجبهة. الجبهة مليئة بالأعداء. الأعداء ليسوا إخوة. الإخوة أعداء في جبهات السلام. السلام ليس كلمة تقال في الحرب. الحرب في داخلي (م.ن: 65). تظهر الفقرة السابقة اللغة كلعبة قادرة على جذب القارئ إلى أقصى حد. وهي لعبة يمكنها

Muhammad Siddiq. *Man Is a Cause- Political Consciousness and the Fiction of Ghassān Kanafānī*. Seattle & London: University of Washington Press, 1984, p.22, 98.

الامتداد حتى مشارف اللانهاية، ولعل كلمة "داخلي" التي تنتهي بها الفقرة، تعبر عن العمق والمدى والامتداد السحيق الذي يمكن لإمكانيات اللغة أن تصله. في داخل الإنسان بعد آخر وبداية جديدة، فما هو نهائي على المستوى الظاهري للغة هو لا نهائي على المستوى الباطني للمعنى.

تلعب الرواية هذه اللعبة اللغوية بشكل آخر: النشيد الأول "الاستيقاظ" يبدأ بمقطع ما يقارب الصفحة[82]. ونجد أن النشيد الثامن عشر المعنون بالنهاية، ينتهي بتكرار حرفي لنفس المقطع. ويضيف إليه العبارة: "لم يفكر الشبح في شيء لأنه لم يكن موجودًا هذه المرة" (م.ن: 100). فإذا ظننا أن النهاية على المستوى الظاهري للنص هي هذا المقطع المتكرر في البداية، فإننا مخطئون. لأن الرواية لم تنته بعد. فهناك تلك الجملة وهناك أيضًا ملحق ثري بالدلالة، يكشف أغوار "الداخل" يأتي بعد النشيد الثامن عشر "فصل النهاية". النهاية بهذا المعنى لا نهائية أو عبثية. وكأن النص لا نهائي وعبثي. وكأن اللغة لا نهائية وعبثية.

82. "الليل المتألق بالفراشات يهبط فوق الغابات الجديدة. في المدينة ثمة نافذة مضاءة، تطل من شقة صفراء على النهر القادم من الجبال. الربيع يكتشف نفسه في الرائحة الغرينية للمياه المتدفقة، وهي ترتفع وتنخفض مزبدة، غاسلة شواطئ مقاه مهجورة لم تعد تنتظر أحدًا. شمس مريضة. أشجار يوكالبتوس باردة على رصيف شارع طويل. بضعة صيادي سمك زرعوا أعمدة معدنية في الجانب الضحل من النهر. الريح إذ تعبر الجسر تعول والناس في الجانب الآخر من الساحة يواصلون حياتهم بحكم العادة. ثمة أرصفة وممرات لا تحصى. عمارات وبيوت مطلية بالجص والدهان. سيارات مستوردة من أوروبا. سائقات أنيقات يعبرن شوارع مغسولة بالطين. نساء من الخارج. رجال من الخارج. ثمة أشياء تتحرك داخل ديكورات ثابتة. باعة صغار غادروا أحلامهم مبكرًا. سيجاير مهربة من الكويت. أضوية نيون مطفأة وقواد نظيف يقف بصمت وأدب تحت عمارة ترتفع كحيوان" (م.ن: 7-8).

7. ميتاقصّ الرواية النسوية في العصر الحديث

بغض النظر حول الإشكالية المحتملة من هذا التصنيف المبني على اختلاف الجنس، وما يلحقه من فروق بين الأدب النسائي والأدب النسوي[83]؛ فإن قصّ ما بعد الحداثة يطال تحديدًا هذه الفئة من الروائيات. المتابع للكتابة الروائية النسائية يرى بوضوح المكابدة الكتابية التي تحاول الكاتبات أن تجعلها ملمحًا وطابعًا لهويتهن ولإبداعهن.

هذا الوعي بالكتابة يعتبر نقطة الصميم في الرؤية الميتاقصية. ولهذا لجأت الروائيات إلى اعتماد تقنيات الرواية الميتاقصية وملامحها المختلفة، وشقت مسار الكتابة الواعية لذاتها، كعلامات وعي للكاتبات الروائيات بفعل الإبداع، "من خلال حضور عناصر الوعي النظري بالكتابة والتعامل معها قيمةً في حد ذاتها وأفقًا للمحتمل والمتخيّل" (بن جمعة، 1999: 20).

ركزت الكتابات الروائية النسائية على مضامين وتقنيات، كعناصر تميّز عن الرواية "الذكورية"، ولتمثل الاختلاف الأنثوي في الكتابة، وإن ذلك تحقق من خلال التركيز على الاختلاف في الجنس، إدراك الجسد، التجربة، اللغة (انظر: يقطين، 1999: 108-109).

فبالنسبة للتجربة لا بد أن نشير إلى المكابدة التي تعانيها المبدعة العربية تحديدًا في ظل الممارسة الذكورية السلطوية، وقد انعكست ذلك في الكتابة كموضوعات يتم اعتمادها في سردياتها سواء كانت سيرة ذاتية[84] أو رواية عادية. بهذا المعنى تكون الكتابة النسائية موضوعًا ميتاقصيًا يتم تداوله نقديًا في سياق سردي كجزء من التجربة الذاتية.

---

[83]. ترى سحر خليفة أن كل امرأة تكتب أدبًا نسائيًا، لكن ليس بالضرورة أن يكون أدبًا نسويًا. والفرق بين الاثنين أن الأدب النسائي تكتبه نساء، بينما الأدب النسوي هو الذي يعي ويتبنى القضية النسائية. ولا مانع أن يساهم فيه الرجل. انظر: محمد برادة. "رواية المرأة". **فصول**. 1/17، 1998، ص443.

للمزيد عن هذا الموضوع انظر آراء يمنى العيد، حسام الخطيب، غادة السمان، إميلي نصر الله، خناثة بنونة في: رشيدة بنمسعود. **المرأة والكتابة**. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص75-82.

[84]. نشير هنا إلى ليلى العثمان في سيرتها الذاتية "**المحاكمة**" حيث تتحدث عن ظروف محنتها في مواجهة القضاء الكويتي ضد كتاباتها.

وتنعكس التجربة من خلال خروج المرأة إلى العمل وتسلم وظائف مختلفة، خاصة في مجال الصحافة والفن. مما جعل أبطال الروايات النسائية تخرج عن الصورة النمطية التقليدية[85]، وتتسع لتشمل كاتبات وصحافيات وفنانات ومحاربات. وقد أتاحت السيرة الذاتية الجزئية لبعض الروائيات هذا المنحى في انتقاء أدوار البطولة (انظر: Zeidan, 1995: 233).

إن هذه الأدوار لا بدّ وأن تنسج حولها حبكة تتعلق بمجالات عملها، وأبرزها الكتابة والفن ، مما يحتّم الزجّ بها في الأفق الميتاقصي للكتابة.

وتنعكس التجربة على الثقافة، فالروائيات اليوم قارئات مطلعات على ثقافات متعددة، وقد انعكس ذلك على كتاباتهن الروائية. هنالك رصد وتناص واسعان لمؤلفين روائيين وفنانين، ولأعمال أدبية وفنية متنوعة، من مختلف الحضارات؛ في متون السرديات الميتاقصية. إن مجرد وجود هذا الزخم الثقافي يقتضي بالضرورة إقامة علاقات حوارية بين النصوص والشخصيات، ويزيد من ثراء الدلالة العامة للكتابة كوسيلة تعبير عن الذات وكوسيلة تحقيق للذات. وهذا مؤشر على "الوعي الجمالي في استثمار فضاءات النص الآخر سواء كانت ثقافية أم فلسفية أم تراثية أم أسطورية أم تاريخية أم جغرافية أم موسيقية أم تشكيلية أم سياسية أم .. إذ إن استدعاءها يبوح بمكابدة دلالية تطمح إلى تخليق خطاب روائي ذي مرجعية معرفية[86] تتمدد على أرض الثقافة والفكر" (الصايغ، 2004: 208).

---

[85] . الشخصية النمطية التقليدية، كما برز عند نجيب محفوظ، هي الملاك (الأم) مقابل العاهرة. انظر:
Joseph. T. Zeidan. *Arab Women Novelists-The Formative Years and Beyond*. State University of New York Press, Albany, 1995, p.233.

[86] . يرى رشيد الضعيف ثلاثة اختلافات تميز الكتابة النسائية عن الذكورية: أولها أن رواية المرأة تتصف بلغة تاريخية فيها رائحة المكان والزمان. لذا يرجح أن تكون المرأة مبدعة في الرواية وليس في الشعر بصفته يعتمد لغة لا تاريخية. وثانيها الجرأة في الكلام عن المحظورات والممنوعات والمحرمات، وقلما نجدها عند الرجل. وثالثها ، وهو ما يناقض الفكرة أعلاه حول الأسلوب المعرفي، حيث يرى الضعيف أن الرجل عادة يكتب بأسلوب ثقافي، بينما المرأة تكتب بأسلوب لا ثقافي، وهذا ما يجعل من كتابتها حيوية ومتطورة وغنية. بينما

كما أن اللغة جزء من التجربة وأداة التعبير عنها في نفس الوقت. ولهذا هنالك التفات مكثف وذو مقاصد واضحة في الكتابة النسائية "تتميز بحضور الوظيفة التعبيرية التي تتمثل في التركيز على دور المرسل، أي حضور ذات الأنثى كمرسلة، مما يعتبرها خاصية عامة في الكتابة النسائية. بالإضافة إلى ذلك، هناك أيضًا الوظيفة اللغوية التي جعلت النقاد ينعتون أدب المرأة بطغيان التكرار والثرثرة. ويمكن تفسير حضور هذه الخاصية برغبة المرأة الكاتبة في تمتين التواصل، وفتح الحوار مع الآخر والتأكيد على الذات" (بنمسعود، 1994: 151).

يحفل ميتاقص الرواية النسائية بالميتالغة، وذلك لاعتبار آخر. فالأصل في اللغة أن تكون أنثوية، لكنها انقلبت إلى الذكورة بفعل سلطة الرجل. ولهذا تحاول المرأة أن تعيد للغة أنوثتها من خلال التأكيد على خصوصية اللغة وشعريتها[87].

يتضّح مما أشرنا إليه أن الرواية النسائية تعتمد الظاهرة الميتاقصية أو بعض ملامحها، كوسيلة لتحقيق تميّز، كون الميتاقص يجعل الكتابة ومواضعاتها التعبيرية موضوعًا للحوار بين النقد والقصّ.

في سنوات الثمانينيات والتسعينيات والعقد الأخير من القرن العشرين، حفل الأدب العربي بروايات ميتاقصية عديدة، وعلى مساحة واسعة تضم معظم العالم العربي. تحفل هذه الروايات بملامح وأشكال متنوعة وعديدة للظاهرة، وتضم نخبة واسعة مثل إدوار الخراط، جمال الغيطاني، صنع الله إبراهيم، إبراهيم أصلان، يوسف القعيد، رضوى عاشور، نورا

يعود الرجل دائما إلى إحالات ثقافية وذاكرة مرجعية ثقافية. انظر: محمد برادة. "رواية المرأة" مرجع سابق، ص450.

أرى أن النقطة الأخيرة في الفوارق قد تصح على قسم من الروائيات. بينما تعتمد الروائيات المثقفات بالضرورة والقصدية تقنيات الأسلوب الثقافي من باب المساواة بالروائي الرجل.

[87]. يقول عبد الله الغذامي أن الحبكة الحقيقية في رواية "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي" ليست في الأحداث ذاتها، ولكنها في اللغة. انظر الفصل السابع "الخراب الجميل- تسترد اللغة أنوثتها". **المرأة واللغة**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1997، ص179-206.

أمين، إبراهيم درغوثي، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، الطاهر وطار، محمد برادة، احمد المديني، عبد الحي مودن، بن سالم حميش، محمد شكري، ليلى العثمان، سميحة خريس، إلياس خوري، جبرا إبراهيم جبرا، عبد الرحمن منيف، غازي القصيبي، حنا مينة، إميل حبيبي، عزت الغزاوي، سهيل كيوان وغيرهم.

من خلال هذا الفصل ظهرت لنا بشكل واضح ملامح ظاهرة آخذة بالتبلور والانتشار واتخاذ أشكال ميتاقصية مختلفة، ضمن رؤية شاملة للأدب والفن.

من خلال النماذج الروائية الأربعة التي أشير إليها يتضح أن الظاهرة غير محصورة في حيّز جغرافي من العالم العربي، وإنما تمتد من العراق وبلاد الشام إلى مصر. ما يراه هذا البحث ويسعى إلى تحقيقه في الفصل الثالث، أن الظاهرة تشمل معظم الأقطار العربية، وسيتم تحليل كم كبير من الروايات الميتاقصية من أقطار مختلفة، آخذين بعين الاعتبار الظاهرة الميتاقصية النسائية بخصوصية معينة. وأن هذه الظاهرة قد تبلورت ونضجت بحيث نرى نماذج روائية ميتاقصية كاملة، تتخذ من الكتابة والوعي الذاتي بها حبكتها الروائية وموضوعها النقدي.

الفصل الثالث

أشكال الميتاقص في الرواية العربية الحداثية

(1970-2006)

الفصل الثالث

أشكال الميتاقص في الرواية العربية الحداثية (1970-2006)

يسعى هذا الفصل إلى دراسة تحليلية – تطبيقية لميتاقصّ الرواية العربية، على فترة زمنية تمتد منذ السبعينيات وتصل إلى 2006. تستمد نماذجها من أقطار عربية مختلفة، تمتد جغرافيًا من المغرب غربًا وحتى العراق شرقًا، مرورا بدول المغرب العربي ومصر وفلسطين وسوريا ولبنان والأردن وأدب الخليج. وتتوخى التنويع في أجناس المؤلفين، بحيث تعطي العنصر الأنثوي حيّزا ينسجم مع الطرح الذي تتبناه هذه الدراسة، من باب انشغال الأدب النسائي بقضايا الميتاقصّ كشكل من أشكال الكتابة النسوية.

كما أشرنا في الفصل الأول، يتعامل هذا المبحث التطبيقي مع أشكال الميتاقصّ وملامحه، من حيث مواقع حضورها في البنية الشاملة للعمل الروائي. ونقصد بالبنية الشاملة كلّ ما يحيط بالنص الروائي ابتداء بالصفحة الأولى للغلاف، وانتهاء بالصفحة الأخيرة منه، وما بينهما، ويتجاوزه إلى الدراسات النقدية والمقابلات الشخصية التي تعكس صورة العمل بعد صدوره. إذ أن صوت الكاتب تجاه عمله، وما يراه النقاد في مجمله يشكلان شكلا من أشكال الخطاب المقدماتي، في حالة قراءتهما قبل قراءة العمل، أو شكلا من أشكال نشاط ما بعد النهاية (Post Ending Activity)[88] في حالة قراءتهما بعد قراءة العمل.

وهنا لا بدّ لنا من الإشارة إلى منهجية البحث، إذ أن التعامل مع النصوص التطبيقية سيكون من خلال الموديل الميتاقصي المقترح، كجزء لا يتجزأ منه. وهو بمستويات ثلاثة:

1. ما قبل النصّ (Para-Text). 2. مستوى النصّ (Text). 3. ما بعد النصّ (Post-Text).

وسنفرد لكل مستوى من هذه المستويات بابًا مستقلاً.

---

[88] . انظر عن هذا الموضوع:

Ibrahim Taha, "Semiotics of Ending and Closure: Post-Ending Activity of the Reader", *Semiotica*: Journal of the International Association for Semiotic Studies 138-1/4, 2002, pp. 259-277.

الباب الأول

1. ما قبل النصّ (Para-Text)

يعي الميتاقصّ ذاته وتركيبته البنائية، بحيث أن لبناته السردية التي تحيط بالعمل الروائي جزء هام في ممارسة التجربة الميتاقصيّة، وتأصيل التعالق الحاصل بين فضاءات النص وبين فضاءات العالم الخارجي، من حيث التعبير عن النص كواقع قائم بذاته.

يعني ما قبل القصّ مجموعة من "العتبات" التي تسبق بداية النصّ الروائي، والتي تشكل، بمجموعها أو بعضها، إحالات ميتاقصيّة على وضعية العمل وإجراءاته التعبيرية، وعلى النظرية النقدية التي تحاور الكتابة الروائية، وغيرها من ملامح الميتاقصّ وأشكاله.

وقد تمت الإشارة في موضع سابق إلى جملة من الضوابط التي ذكرها جينيت كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة (انظر: الحجمري، 1996: 17-16).

سنتحدث في هذا المستوى عن العنوان، اسم المؤلف، تحديد الجانر أو اللون الأدبي، الاستهلال، الإهداء، المقدمة، وكلمة الغلاف.

1.1 العنوان

يحيل العنوان إلى العمل الأدبيّ الذي يمثله. وما يعنينا في هذا السياق هو العناوين "التي تعلن وتدعم تأويلاً للعمل بشكل كليّ، وبنمط قاطع ومركزي، وهي العناوين التأويلية (Interpretive Titles) (Levinson, 1985:37). إنّ أهمية هذه العناوين تكمن في كونها تأويلية، باعتبار عملية التأويل ممارسة نقدية للعمل. إنها "تحمل عملها حملاً دلالياً، وكأن العنوان في هذه الحالة عمل مختزل أشدّ ما يكون عليه الاختزال، وأن نصيّته أيضا هي نصيّة مختزلة للغاية لنصيّة العمل. وكأن التشاكل الجنسي قد صعّد إلى حدّ التوحد الدلالي للعنوان بعمله" (الجزار، 1998: 30).

بهذا لا يمظهر العنوان خاصية التسمية، وإنما يتعداها ليتضمن العمل الأدبي بأكمله. وضع العنوان يعني من جملة ما يعنيه فرض النص كقيمة وكمعنى آتٍ، لن يتم تمثّل قضاياه وظواهره إلا في تعالقها وحواريتها مع الخصوصية النصية. إنها خصوصية تراهن على ضرورة الاعتناء بالعنوان باعتباره نصا بخصوص نص، وتحقيقه لسر الملفوظ الروائي، وإنتاجه لفائدة النص (انظر: الحجمري، 1996: 18).

لو أخذنا رواية "**المحاكمة**" لليلى العثمان نموذجا؛ لوجدنا تعالقا مركزيا بين العنوان ومضمون الرواية وبعدها الميتاقصّي. هذه الرواية تتحدث- كسيرة ذاتية- عن محاكمة الكاتبة بسبب بعض كتاباتها المتحررة. تدور كل أحداث الرواية حول موضوع المحاكمة. وما دامت القضية التي تحاكم عليها الكاتبة هي كتاباتها، فتكون المحاكمة تجاوزت الجانب الإجرائي المتمثل في تنفيذ القانون، واتخذت بعدا نقديا ميتاقصيّا[89]. فالمحاكمة بهذا المعنى هي الممارسة النقدية التي تأخذ أعمال الكاتبة نموذجا تطبيقيا لها. هي محاكمة الكتابة والنصّ المكتوب. وهي محاكمة الظروف التي تحيط بالكاتب. وهي محاكمة القارئ الذي تؤدي به القراءة الذاتية إلى التوجه للقضاء. وهي محاكمة النص كواقع لا ينسجم بمواضعاته مع الواقع الخارجي، ولا يعبر بالضرورة عن أفق توقعات (Horizon of Expectation) مجموعة معينة من القراء. فمكانة المرأة في المجتمع الكويتي تخوض صراعًا على مستويات مختلفة، أهمّها السياسي والثقافي، ووجود عناصر أصولية في هذا المجتمع، جعلت من المادة الأدبية حيّزا تنعكس فيه هذه التباينات والصراعات، وبالتالي كانت "محاكمة" ليلى العثمان تمثل توقعات متباينة لقراء غير متجانسين. ثنائية الدلالة التي يسمح بها العنوان، تعكس حالة التماهي بين الواقع الخارجي والواقع النصي من وجهة نظر الكاتبة. فالكاتبة عمليًا تقوم بطريقة غير مباشرة بمحاكمة من يقومون بمحاكمتها، وبمحاكمة ما تكتب. أي إنها تقوم بممارسة نقدية على سلطة الواقع، ممثلة في الرقابة على المنشورات الأدبية، من خلال سرد أحداث سيرة ذاتية عايشتها، وفي نفس الوقت، وإن كان بطريقة غير مباشرة، فإنها تقوم بعملية

---

[89]. انظر مثلا ثنائية حنا مينة "**النجوم تحاكم القمر**" و"**القمر في المحاق**" حيث تقوم الشخصيات بمحاكمة المؤلف. وهذا بالطبع ملمح ميتاقصي بارز.

نقد لكتاباتها القصصية السابقة، والتي أثارت حفيظة الرقابة. وفي هذين المسارين المتوازيين من النقد تتجلى رؤية الكاتب لعمله، على أتمّ ما يكون عليه الانعكاس الذاتي والميتاقصّ.

وفي "**مرافعة البلبل في القفص**" ليوسف القعيد عنوان ميتاقصي، فهو يشير إلى المحاكمة من باب الاستعارة. فالبلبل المشهور بالتغريد، وكطائر يتوخى الحرية، فإنه يضع القارئ أمام حالة من المقابلة الترميزية بالمؤلف الذي تضيق أمامه حرية التعبير عن الرأي في العالم العربي. البلبل سجين يرافع عن نفسه، وهذا يعني أنه متّهم. وفي ظل هذه الإشكالية والوضعية المقيدة للمثقف العربي، يتيح العنوان للقارئ بث رسالة مفادها أن هذه الرواية تضع الحد الفاصل بين النص والنقد موضوعًا لها. ولعل عناصر أخرى في هذه الرواية، كالعناوين المتخللة، ستدعم ما نقوله، وسيأتي ذلك في معرض حديثنا في الباب الثاني من هذا الفصل.

هنالك بعض الروايات التي تحمل عنوانين، فرواية **حارسة الظلال** لواسيني الأعرج لها عنوان آخر: **دون كيشوت في الجزائر**. لعل العنوان الأول لا يقدم لنا معطيات ميتاقصية، لكن العنوان الثاني يحيل إلى رواية **دون كيشوت** لسرفانتس، ويخلق من البطل الإسباني شخصية جديدة في الواقع الجزائري. فإذا كانت دون كيشوت من أوائل الروايات الميتاقصية، وحارسة الظلال رواية ميتاقصية، فإن العلاقة الحوارية بين الروايتين ليست مجرد علاقة رواية برواية أخرى، وإنما هي علاقة رواية واعية بذاتها مع رواية واعية بذاتها، وهذا ربما أقصى ما يكون عليه التكثيف في العنوان.

هنالك روايات تدخل في عناوينها لفظة "رواية". وهذا يمثل وعيًا ميتاقصيًا واضحًا، كرواية "**الرواية**" لنوال السعداوي، ورواية "**رجل لرواية واحدة**" لفوزية شلابي، ورواية الكاتب الفلسطيني المحلي ناجي ظاهر "**هل تريد أن تكتب رواية؟**".

العلاقة التي تربط العنوان بالمضمون الروائي ليست علاقة شكلية، فالمفروض من العنوان أن يختزل العمل على أشد ما يكون عليه الاختزال، وفي حالة العنوان الميتاقصّي ستكون العلاقة أكثر التحامًا وترابطًا. فالقارئ من خلال قراءته التحليلية للعنوان الميتاقصي لا يتلمس ملامح موضوعات روائية عادية أو تقليدية، وإنما موضوعات لها علاقة بالصنعة والأدب والكاتب.

2.1 اسم الكاتب

من ينظر إلى رواية "**المحاكمة**" ويقرأ اسم ليلى العثمان ككاتبة لهذا العمل، فسوف تتكون في ذهنه توقعات ترتبط بالعنوان وترتبط بشخصية الكاتبة. أولا هي كاتبة وليست كاتبا. والقارئ العربي يعرف جيدا ما تعانيه الكتابات النسائية في العالم العربي، خاصة التحررية منها. وليلى العثمان ككاتبة كويتية متحررة، فإنها تدخل بهذا التشكل خانة الميتاقص. لأن قضايا الكتابة الخاصة بالمرأة، ومحاكمتها على ما تكتب، تشكّل بالتأكيد موضوعا ميتاقصيّا يفرض نفسه. ولو قرأنا الروايات "**رامة والتنين**"، "**الضوء الهارب**"، "**باب الشمس**"، وهي على الترتيب لإدوار الخراط، محمد برادة، وإلياس خوري، فإننا سنجدها روايات ميتاقصية في قسم كبير منها. المميز بين هؤلاء المؤلفين كونهم مثقفين بثقافة عربية ومطلعين على الآداب الغربية، وهم نقاد أيضًا، وقد حاضروا واشتغلوا بالنقد على مدار سنوات طويلة. ولعل هذه الميزة، كون الكاتب ناقدًا، أتاحَ له التعامل مع عمله الروائي بمنظار القارئ الناقد، بحيث طفت على السطح بعض الأفكار النقدية التي حاورت العمل وزادت في تجذير الصلة بين ممارسة الكتابة وممارسة القراءة.

ومن يقرأ على غلاف رواية "**عالم بلا خرائط**" اسمي الكاتبين عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، فسيشده هذا العمل المشترك بين كاتبين. إذ إن الرواية تحظى بمؤلف واحد في العادة، واشتراك مؤلفين على تأليف رواية واحدة هو ملمح ميتاقصي. فالقارئ لا بدّ أن يتساءل عن الفصول والأحداث والشخصيات التي ابتدعها كل واحد منهما، وعن كيفية انجاز مشروع كتابي من هذا النوع، وعن الغاية من هذا التأليف المشترك. وكيف يمكن أن تتم مناقشة قصدية الكاتب الفردية في حالة وجود قصديتين. وهل يمكن أن نصل إلى قصدية مشتركة من خلال عملية التأويل؟

ولو قرأنا اسم جبرا إبراهيم جبرا على رواية من رواياته كـ"**السفينة**" و"**صراخ في ليل طويل**" وغيرها فسيتبادر للذهن تعدد الجوانب الأدبية والفنية لهذا الكاتب، فهو روائي وشاعر وموسيقي ورسام، ولعل هذه التعددية الثقافية تظهر بشكل أو بآخر داخل أعماله، فتصبغها بملامح

ميتاقصية كاللغة الشعرية داخل الرواية، أو الحديث عن الفنون وأشكالها، ولقد سبق أن أشرنا إلى مثل هذه الملامح في فصل سابق عند جبرا تحديدًا.

نقرأ على غلاف رواية "**رحلات الطرشجي الحلوجي في الزمان**" لخيري شبلي تذييلا عن المؤلف : "خطّها يراع العبد الفقير إلى ربه تعالى العالم غير العلامة والحبر غير الفهامة ابن شبلي الحنفي المصري الطرشجي الحلوجي كفانا الله شر جهله آمين".

فنلاحظ من خلال هذا التذييل أسلوب الكتابة الكلاسيكية القديمة، وهذا ينسجم مع تأريخية هذا النص الروائي (Historiographic Metafiction) كنص قصصي ارتدادي يحاور التاريخ. ولا يفوتنا في هذا التذييل المضيء لاسم الكاتب عملية الربط بين عنوان الرواية وبين الكاتب نفسه.

من الواضح إذن أن اسم الكاتب ومعرفتنا السابقة به كناقد، أو امرأة، أو غيرهما، قد يضع أمام القارئ فرصة لشحن جاهزية القراءة بأفكار ميتاقصية مسبقة، يدعمها بالضرورة عناصر أخرى في صلب العمل أو توابعه. حتى لو كان الكاتب مغمورا، وكانت الرواية هي عمله الأول، سواء كانت تحتوي عناصر ميتاقصية أو لا تحتوي، فالقارئ بالضرورة سينظر إلى العمل الأدبي نظرة نقدية مسبقة من خلال بناء توقعات تسبق عملية القراءة، كأن يظن أن العمل لن يكون ناضجًا من الناحية الفنية، أو أن الكاتب عديم التجربة وسينعكس ذلك على طبيعة العمل من حيث الشكل والمضمون.

3.1 تحديد اللون الأدبي

الإشارة إلى اللون الأدبي تعبر عن موقف نقدي من النص المكتوب. هنالك أعمال روائية سميت بأسماء مضللة لنوعها الأدبي، مثل "**المقامة الرملية**" لهشام غرايبة فهي رواية، وكذلك "**رسالة البصائر في المصائر**" لجمال الغيطاني ويقصد بذلك محاولات التجريب حتى في الأسماء، لكنها تطرح جدلية أخرى هي تداخل الألوان الأدبية والحدود الفاصلة بينها[90]. **المحاكمة** لليلى العثمان

[90]. لو نظرنا إلى "**ملحمة الحرافيش**" لنجيب محفوظ، لوجدنا أنها رواية، تدخل كلمة "ملحمة" في عنوانها، وتقوم بتقليد أسلوب السيرة الشعبية في متنها، وتتألف من عشرة فصول كل فصل يسمى حكاية. وهذا خلط كبير للألوان الأدبية وإقامة حوار فيما بينها، وتعبير عن سعة الرواية للألوان الأدبية الأخرى.

كرواية أشير إليها بالتعليق "مقطع من سيرة الواقع". هذا تلميح كاف لنستنتج أن الرواية سيرة ذاتية. لكن في هذا التلميح معنى آخر: فالكاتبة تنسب سيرتها الذاتية إلى الواقع، فهي تتوحد مع واقعها، وتصبح همومها الخاصة هموم مجتمع وواقع بأكمله. في هذا إحالة إلى علاقة الكاتب بواقعه، بحيث أن من يقرأ سيرة حياة الكاتب يقرأ الواقع أيضا. أي أن الواقع نصّ الكاتب، بقدر ما أن النص هو الواقع.

عند قراءة الرواية نجد فعلا أن الرواية سيرة ذاتية لليلى العثمان، والساردة هي ذات الكاتبة تتحدث عن زوجها الفلسطيني وليد أبو بكر، وعن صديقها الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل[91]. وتتحدث عن دعوى قضائية قدمتها جهات إسلامية أصولية في الكويت متهمة إياها بالترويج للفكر الإباحي والشذوذ الجنسي، من خلال مجموعتين قصصيتين هما: "**الرحيل**" و "**في الليل تأتي العيون**".

تقول الكاتبة: "أنا قمت بتأليف كتاب "**الرحيل**" و"**في الليل تأتي العيون**". ولم أكن أقصد من تأليف الكتابين ونشرهما الدعوة إلى الإباحة الجنسية، أو مخالفة القانون" (المحاكمة: 37).

يستشعر القارئ من وصف اللون الأدبي بمقطع من سيرة الواقع، آخذا بعين الاعتبار العنوان "المحاكمة"، معاناة الواقع بقدر معاناة الكاتبة. وفي هذا الاستشعار إحالة إلى التزام الكاتبة بقضايا مجتمعها، وإلاّ لما كانت قد جازفت في مغامرتها الكتابية الثائرة والجريئة.

فالعلاقة بين اللون الأدبي ومتعلقاته، وبين مضمون العمل وطروحاته الفكرية منسجمة، وتؤديان هدفًا واحدًا. هذا الهدف يتجاوز النظر إلى هذه العتبات كملمح ميتاقصي شكلي، وإنما كملمح يحاور المضمون غير التقليدي للعمل، فتوظيف الظاهرة الميتاقصية هو جزء من استراتيجية الكتابة التي تخدم الكتابة كموضوع ميتاقصي. هذا التماهي بين الشكل والمضمون يعطي الظاهرة الميتاقصية بعدًا فلسفيًا عميقًا، ويسهم في تكثيف الدلالة العامة للنص الروائي.

---

[91]. الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل هو الذي كتب الكلمة على الغلاف الأخير للرواية.

في "**النجوم تحاكم القمر**" لحنا مينة نقرأ على الغلاف الخارجي "رواية"، لكننا في مقدمة بقلم الكاتب نقرأ" هذه رواية ومسرحية معًا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل" (النجوم تحاكم القمر: 5). هذه الرؤية للون الأدبي تمثل جدلية معروفة في النقد ونظريات الأدب[92]. فالخراط عندما كتب "**ترابها زعفران**" لم يسمها رواية وإنما أطلق عليها التسمية "نصوص اسكندرانية" وقال عنها: "ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئًا قريبًا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرًا عن ذلك" (ترابها زعفران: 5). والخراط معروف بآرائه حول الكتابة العبر نوعية والتشكيك في نقاء اللون الأدبي الواحد، وقد ظهر ذلك في تسمياته لرواية "**اختراقات الهوى والتهلكة**" بنزوات روائية، و"**اسكندريتي مدينتي القدسية الحوشية**" بكولاج روائي، و"**الغجرية ويوسف المخزنجي**" بفانتازيا روائية.

رواية "**أمام العرش**" لنجيب محفوظ لا تحمل التسمية "رواية" وإنما وضع مكانها عبارة "حوار مع رجال مصر". ولعل التوجه الفني عند محفوظ، باعتبارها عملا فيه تتم محاكمة زعماء مصر منذ الفراعنة حتى عصر السادات، يحمل التوجه التاريخي، أو أسلوب المقالة، فكان هذا التحفظ.

---

[92]. كان إدوار الخراط أحد المساهمين البارزين في جدلية اللون الأدبي وتمييع الحدود الفاصلة بين الألوان من خلال مصطلح الكتابة العبر نوعية، واقتراحاته حول تسميات جديدة مثل القصة القصيدة. انظر: إدوار الخراط. **الكتابة العبر نوعية: مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة**. دار شرقيات، القاهرة، 1994، ص51.
لمزيد من المراجع عن هذه الظاهرة انظر: خيري دومة. **تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998. وحسن محمد حماد. **تداخل النصوص في الرواية العربية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997. وناصر يعقوب . **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004. وكذلك كوثر جابر. **الكتابة عبر النوعية: تداخل الأنواع في الأدب العربي الحديث- صلاح عبد الصبور وإدوار الخراط نموذجًا**. رسالة دكتوراة (جامعة حيفا، 2005).

تعكس هذه المحاولات قدرة الرواية على احتواء ألوان أدبية متعددة، وجعلها في نفس الوقت مختبرا تجريبيًا لمحاولات الروائيين النقاد في الأساس، لزجّ رؤيتهم النقدية في العمل الأدبي ابتداء من اللحظة الأولى التي يلتقي فيها القارئ مع الغلاف.

تسمي نوال السعداوي روايتها "**الرواية**"، وكأنها بهذه التسمية والتعريف تريد أن تجعلها رواية متميزة عن باقي الروايات. ويتكرر ذلك مع غادة السمان بتسميتها "**الرواية المستحيلة**" ولكن الغاية تختلف: فهي تكتب سيرتها الذاتية في هذه الرواية، وكأنها تشكك بقدرة الرواية في التعبير الصادق عن دقائق الأحداث والشخصيات (انظر: حمود، 2002: 60).

يسمي إميل حبيبي روايته "**سرايا بنت الغول**" خرافية، فيخرجها- على حد تعبيره- من جنس الرواية الطويلة منذ البداية[93]. يحاور حبيبي في هذه التسمية نصًا تراثيًا خرافيًا، وكأنه في ابتعاده عن الواقع واللجوء إلى الخيال يسعى إلى رصد صورة مأساوية للواقع تتجاوز حدود المألوف لتصل إلى أبعاد أسطورية، ومن جهة أخرى فهو ينزاح عن الواقع ليس بهدف القطيعة عنه، وإنما يقوم بهذا الالتفاف الفني من أجل محاورته، وتجذير العلاقة التي تربط بين شخصيات الخرافة وأحداثها وبين شخصيات الواقع السياسي المعاصر، على مستوى العلاقة الإسرائيلية الفلسطينية للصراع، وتفسير دلالاتها الترميزية من خلال الكتابة الجديدة والتناص الهادف.

4.1 الاستهلال

وهو مقولة للكاتب أو لغيره، تسبق مقدمة العمل، وعادة تكون قصيرة بحجم الإهداء، وتحيل إلى طبيعة النص كصنعة أدبية، أو تكون أقوالاً لكتاب يعبرون عن وجهة نظر الكاتب من موضوع الرواية ومضمونها ، أو تصورات الكاتب لعمله. يمتاز الاستهلال بالمعنى الأول بالتصريح، وبالمعنى الثاني بالتلميح.

---

93 . يعرض حبيبي وجهة نظره من جملة أفكار ميتاقصية أسماها "خطبة المؤلف" في استهلال له قبل الرواية، من جملتها علاقة الرواية تناصيا مع خرافة فلسطينية، وعرض وجهة نظره من سيرورة الكتابة. انظر: **سرايا بنت الغول**، ص710-712.

تستهل ليلى العثمان سيرتها الذاتية بالشكل التالي:

"28/12/1996

26/3/2000

أعطني الحرية في أن أعرف. وأن أقول. وأن أناقش كما يملي عليّ ضميري. قبل أن تعطيني أية حرية أخرى. الشاعر الإنجليزي ميلتون" (المحاكمة: 5).

في هذا الاستهلال انسجام في الدلالة مع العنوان ومع مضمون الرواية. فالحرية في المعرفة والقول والمناقشة هي مظلمة الكاتبة في هذه المحاكمة. إن استشهاد ليلى العثمان بشخصية شاعر تحيل بشكل خفي إلى العلاقة بين السرد والشعر، ومن جهة أخرى فإن استحضار شخصية كاتب في نصّها يعزز من موقفها ككاتبة، خاصة وأن الرواية تتخذ الكتابة موضوعها.

إن الكلام عن الحرية لا يقوله رجل من الشرق، وإنما رجل من الغرب، من إنجلترا. وكأن الكاتبة تلمح: متى سيقول هذا الكلام رجل شرقي؟ متى سيطالب رجل الشرق بهذه الحريات؟

بهذا المعنى تحيل الكاتبة إلى مواقف الحضارات واختلاف الواقع واختلاف الفكر.

إن الدلالات العددية في هذا الاستهلال لها ما يشدها مع تسلسل الزمن وكتابة التاريخ. ففي التاريخ الأول (28/12/1996) تم استدعاء الكاتبة إلى التحقيق (م.ن: 22-21). وفي التاريخ الثاني (26/3/2000) صدر حكم الاستئناف (م.ن: 233). فالكاتبة في اقتران هذين التاريخين بطلب الحرية تعبر عن أمنيتها المغيبة في المسرود الروائي، وكأن قول ميلتون بين هذين التاريخين هو اختزال الرواية أحداثا ورؤية ودلالة.

إن استحضار هذين التاريخين يخدم فكرة التناص الداخلي عند نفس الكاتبة، وفي نفس العمل الأدبي، ويحيل إلى أهمية هذه العتبات في المدلول الميتاقصّي. وإخراجهما من فضاء سيرتها الذاتية إلى فضاء آخر مقترن بالحرية والشعر يعزز من تفاؤلها وحاجتها النفسية لمحطة هناك قبل النص، تشحذ الكاتبة فيها عزمها ومضاءها، وهذا ما تقوله في عتبة "الإهداء".

تحيل بعض الاستهلالات إلى طبيعة النص الروائي. فمثلا يقول إلياس خوري مستهلا روايته "**يالو**":

"الأحداث والشخصيات والأماكن والأسماء في هذه الرواية هي من صنع الخيال. وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها وأسمائهم وبين أناس حقيقيين، أو بين أماكنها وأحداثها، وأماكن وأحداث حقيقية، فلن يكون ذلك إلا محض صدفة، ومن غرائب الخيال، وخاليا من أيّ قصد" (يالو: 5).

يشير هذا الاستهلال إلى حرص المؤلف على ألا يساء فهم قصديته، بحيث تظن مؤسسة أو شخص بأنهما المقصودان في الرواية. وهذا بالضرورة يعني تدخل الكاتب في دلالة النص، وهو بالتأكيد تأويل الكاتب لنصه.

هذا الحرص قد يلعب لعبة مزدوجة ويزيد من حيرة القارئ، ففي رواية "**7**" لغازي القصيبي ايضاحان: "أولا- عربستان X تعني كل دولة عربية... ولا تعني أي دولة عربية. ثانيًا- أيّ وجود شبه بين شخصيات الرواية وبين شخصيات حقيقية قد تكون مصادفة.. وقد لا تكون". وربما تكون الغاية من هذا الاستهلال تأكيد الكاتب على القصد وليس على سوء الفهم كما قد نظن من الوهلة الأولى.

وفي استهلال جبرا إبراهيم جبرا في روايته "**السفينة**" أفكار متشابهة بالنسبة لوضعية النص وكذلك الخراط في "**ترابها زعفران**" وغيرهم كثيرون[94].

---

[94] . في السفينة لجبرا: الشخصيات والأسماء في هذه الرواية من خلق الخيال. فإذا وجد أي شبه بينها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصدفة، وخاليًا من كل قصد. وفي ترابها زعفران للخراط: فيها أوهام- أحداث، ورؤى- شخوص، ونويّات من الوقائع هي أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبدًا. وفي كلام الخراط تمويه الحدود بين الواقع والخيال وبين السيرة الذاتية والتخييل. وفي "**بنات الرياض**" للكاتبة السعودية رجاء الصانع عكس ذلك تمامًا: "أي تشابه بين أبطال الرواية وأحداثها والواقع هو تشابه مقصود".

وفي "**رحلات الطرشجي الحلوجي**" لخيري شلبي: تحتوي على أحداث مدهشة غريبة، وخواطر مسلية وعجيبة، وأخبار مذهلة ووقائع مؤسفة رهيبة.. تتحدث عن حياة الأوائل والأواخر، والأماجد والأسافل.

في رواية "**ذات**" لصنع الله إبراهيم: الوقائع الواردة في بعض فصول هذه الرواية منقولة عن الصحف المصرية، الحكومية منها والمعارضة، ولم يقصد منها بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصياته وأثّر فيهم. (الناشر).

5.1 الإهداء

تهدى الأعمال الإبداعية عادة، لأطراف تربطها بصاحب العمل علاقة خاصة، كعلاقة القرابة، أو الزمالة، أو علاقة التلميذ بأستاذه أو من كان له فضل في تكوين شخصيته، أو ساعد في إخراج عمله للضوء، أو علاقة التبعية والانتماء، فيهدي عندها الكاتب عمله لبلاده أو وطنه أو أفراد مجتمعه. وأحيانا يهديه إلى قطاع من القراء[95] كالسياسيين أو الأدباء والمفكرين، أو أصحاب المبادئ والشرفاء من أبناء الأمة. أو إلى مجهول[96]، أو لا يكتب إهداء لأحد[97].

في رواية "**أنوبيس**" لإبراهيم الكوني حديث عن كفاح المؤلف في الحصول على أسطورة أنوبيس كموضوع لروايته، وكيفية تنسيقه للروايات المختلفة وتدقيق الأزمنة وترتيب أحداث السيرة (أنوبيس: 5-7).

في رواية "**اخطية**" لإميل حبيبي ... هذه الرواية هي بنت خيالي الشرقي المجنح. ولذلك فإن أي شبه بين شخصياتها، أو إحداها، وبين أشخاص واقعيين هو ابن عرض ما جنحت إليه عن قصد. بل أكاد أقول، دفعا للشبهات، إن أي شبه بين حيفا هذه الرواية وبين حيفا هذه البلاد هو محض هذيان نوسطالجي" (اخطية: 565).

[95] . يهدي محمد برادة روايته "**الضوء الهارب**" للكاتب صنع الله إبراهيم. وتهدي أحلام مستغانمي روايتها "**ذاكرة الجسد**" للكاتب مالك حداد ووالدها المتوفى" وروايتها "**فوضى الحواس**" إلى الرئيس الجزائري المغدور محمد بوضياف وسليمان عميرات الذي مات في جنازة بوضياف وهو يقرأ الفاتحة على قبره، وإلى والدها. وتهدي روايتها "**عابر سرير**" إلى والدها وشرفاء الأمة العربية ورجالها الرائعين". ويهدي سالم حميش روايته "**محن الفتى زين شامة**" إلى أخواته عتيقة ورشيدة وسعاد وروايته "**زهرة الجاهلية**" إلى محمد زفزاف. ويهدي جبرا إبراهيم جبرا "**السفينة**" إلى الذين لولا حبّهم لما كانت هذه السفينة. ويهدي واسيني الأعرج روايته "**حارسة الظلال- دون كيشوت في الجزائر**" لزينب، صديقة الذهول والشطط ونجاة، براءة طفولية وحرقة صامتة. تهدي نورا أمين روايتها "**قميص وردي فارغ**" إلى مارجريت دوراس. تهدي نوال السعداوي روايتها "**الرواية**" إلى الطيور المهاجرة هربا من الموت، إلى المسافرين والمسافرات بحثا عن الأمل.

[96] . يهدي غازي القصيبي روايته "**العصفورية**" إلى "ن"، وروايته "**7**" إلى الإنسانة التي استطاعت أن تتعايش مع شطحات الشاعر وكوابيس الروائي ولؤم البيروقراطي.

[97] . من هذه الروايات التي لا تقدم إهداءات: "**يالو**" لإلياس خوري. "**النجوم تحاكم القمر**" لحنا مينة. "**مالك الحزين**" لإبراهيم أصلان. "**خشخاش**" لسميحة خريس. "**قصة حب مجوسية**" لعبد الرحمن منيف. "**الشمعة والدهاليز**" للطاهر وطار. "**سواقي الوقت**" لخولة بكر.

أما أن يقوم الكاتب بإهداء عمله إلى أعدائه الذين قاضوه في محاكمة فأدين وغرّم، فهذه قضية بحاجة إلى نظر. فتكتب ليلى العثمان في "**المحاكمة**" فوق الإهداء "رب ضارة نافعة". وهذا المثل يشكل قاعدة فكرية لمنطق الإهداء.

في الإهداء تقول: "إلى الأخوة الذين رفعوا الدعوى ضد كتاباتي. وأدانوا أدبي. إليهم مع الشكر الجزيل. فقد كانت "دعواهم" حافزا لولادة هذا العمل الأدبي. ليلى العثمان" (المحاكمة: 7)

إن إهداء الرواية إلى من قاضاها ووصفهم بالأخوة، هو ردّ يعكس تسامح الكاتبة وفضيلتها، إزاء من اتهموها بعدم الفضيلة. كما يتسامى الإهداء عن الجانب الشخصي ويحيل إلى الكتابة والأدب. فالمتهم والمدان ليس الكاتبة وإنما كتاباتها وأدبها، وهذا ميتاقص واضح. كما أن الدعوى كانت حافزا لصدور هذه الرواية[98]. فالإهداء ينقل مركز الثقل من معاناة شخصية، إلى نقاش فكري حول موضوع الكتابة وموقف القراء من الأدب وتقييمهم له. ويشير بطرف خفي إلى أن المعاناة تولّد أعمالا أدبية جديدة وكثيرة. فالأدب هو تمثيل لهموم الواقع، والواقع ينعكس في الأدب.

إنها من جانب آخر تخرج المهدى إليهم من فضاء روايتها، من عالمها، وكأنها تلفظهم وتطردهم من نصها، وتضعهم خارج النص، على عتبة الدخول إليه، كغريب ليس له تأشيرة الدخول. وما هذا الإهداء إلا من باب السخرية والمفارقة.

---

[98] . تكتب ليلى في حاشية ص40 في الرواية أن أعمالها كانت عشرة ووصلت عند انتهاء المحاكمة إلى ثلاثة عشر عملاً.

6.1 المقدمة

المقدمة (Preface) إحدى أبرز ما يسمى الخطاب المقدماتي أو الموازيات[99]، وإحدى العتبات التي تحدث عنها جينيت[100]. وهي تسبق العمل الأدبي، وقد تكون بقلم صاحب العمل أو بقلم كاتب آخر. وقد يخلو منها العمل أيضا. وجود المقدمة يعكس حاجة صاحب العمل إلى لفت النظر حول طبيعة عمله الروائي ونظرته النقدية له، كما تعكس- إذا كان كاتبها غير صاحب العمل- الحاجة إلى وجود دراسات نقدية، أو أسماء لها حضورها الثقافي والمرجعي على الساحة النقدية، لتضع بصماتها على الرواية، فتحيل بها إلى نفسها[101]. وقد تكون المقدمة موازية لطبعة معينة في الرواية، لكن سرعان ما يحتاج الكاتب إلى مقدمة ثانية لطبعة ثانية. وأحيانا تصدر دراسات حول رواية ما، فيقوم الناشر أو الكاتب باستحضارها كمقدمة في طبعات لاحقة للرواية[102].

يقترح جينيت أن لا تكون مقدمة، وإنما تذييل بعد الرواية. لأن سلبيات المقدمات أنها تقترح على القارئ تعليقا سابقا حول النص الذي لم تتم معرفته بعد[103]. ربما يعكس كلام جينيت ميول

---

[99] . انظر: عبد الرحيم العلام ."الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية". **الفوضى الممكنة- دراسات في السرد العربي الحديث**. دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001، ص35-17. ويسمي سعيد يقطين النص الموازي بالمناصة "وهي البنية النصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه". يقطين، 2001، ص99.

[100] . م.س. ص17 وفي الهامش.

[101] . انظر مقدمة محمد برادة في رواية "**فراق في طنجة**" لعبد الحي مودن حيث يقول: سعدت حقا بقراءة "**فراق في طنجة**"، لأن صاحبها يأتي إلى مجال الرواية المغربية من حيث لا نتوقع، حاملا معه خبرة أخرى، وطريقة غير متداولة بكثرة فيما ينشره الزملاء الروائيون. إنّ هذا النص يقول لنا بأن الكتابة يمكن أن تنهض أيضا من خلال البناء المحكم والمكونات المتوازية، واللغة المقتصدة والتجربة التي تعبر عن نفسها عب مشابه توحي أكثر مما تقرر".

[102] . وقد توضع الدراسات كملحق للرواية كما في "**عمارة يعقوبيان**" لعلاء الأسواني حيث ذيلت الرواية بمجموعة من المقالات النقدية التي نشرت في الصحافة المصرية عن الرواية.

[103] . انظر: عبد الرحيم العلام. ص31.

بعض القراء إلى تأجيل قراءة المقدمة بعد قراءة العمل الأدبي، وذلك من أجل قطع علاقة التواصل مع هذا العمل، بحيث لا تشكل دالة للمعنى.

في رواية "**الدراويش يعودون إلى المنفى**" للكاتب التونسي إبراهيم درغوثي مقدمة يسميها "قبل البداية" ويضع تذييلا بعد انتهاء النص يسميه "بعد النهاية"[104].

تمتد المقدمة على مساحة اثنتي عشرة صفحة، ويبدؤها:

"لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابة هذه الرواية، لأنه كما تعلمون، ومنذ أحرق الرعاع في مدن وقرى الأندلس كتب ابن رشد، واتهموه بالزندقة والكفر، وإلى أن حكم "علماء" الأزهر بحرق كتب "**ألف ليلة وليلة**" في قاهرة المعز في أواخر القرن العشرين بتهمة إفساد الذوق العام، وأنا أخاف القلم والقرطاس. ولكن درويشا هددني بالقتل.قال: إن لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شرّ قتلة" (الدراويش: 13).

الخطاب المقدماتي في هذه الرواية يتحدث عن ظروف كتابة الرواية وملابساتها. عن خوف الكاتب من الكتابة. يستحضر عوالم من الماضي كابن رشد وألف ليلة وليلة، في القرن العشرين. من يقرأ الرواية يجد أن هذه الموازية النصية تتماهى مع سرديات النص وأدواته التعبيرية. فالرواية مؤسسة سرديا على استحضار الموروث التراثي[105] العربي إلى الحاضر، وعلى عودة الراوي إلى الماضي محاورا شخصياته ومعايشا أحداثه من جديد. محيلا بهذا التناص العابر للزمن على واقع العالم العربي المعاصر.

يؤسس الخطاب المقدماتي لمنظومة ينبني عليها المنظور الروائي لطبيعته التركيبية، ويلمح إلى أن فكرة العمل الروائي عن نفسه تثويرية وصدامية. فمن خلال استحضار ابن رشد بسياق الزندقة والكفر، واستحضار ألف ليلة وليلة بسياق الإخلال بالآداب العامة، يتموضع العمل الروائي

---

[104] . سنعالج هذا الجانب من نفس الرواية عند حديثنا عن أشكال الميتاقص في مستوى ما بعد النص.

[105] . انظر إلى أبواب الرواية من خلال المحتوى تجد التناص مع التراث من خلال بعض العناوين مثل: درويش يشتري قدر حاتم الطائي من السوبرماركت. بدء الخليقة. سفينة نوح تغادر الميناء. البراق لا يحط في المطار. صاحبة الكهف.

الراهن في خانة الأدب الذي يثير ردود فعل شديدة في القراء، سواء كانوا رعاعا غير مثقفين، أو مؤسسات لها كيانها وسطوتها.

وتدخل شخصية درويش سياق النص الموازي ، فتهدد الكاتب بالقتل إن لم يكتب الرواية، وتتكرر عملية التهديد على مدار أربع ليال، والدرويش يصيح:

"إن لم تكتب حكاياتي صرتُ القاهر وصرتَ سجيني"

[ويجيب الراوي الممتهن للكتابة موجها كلامه للقراء]:

"سامحوني. لم أقل لكم منذ البداية أن درويشًا هو بطل هذه الرواية العجيبة والغريبة" (الدراويش: 15).

ويطول الحوار بين الراوي والدرويش إلى أن يسأل الراوي: "أكتب ولكن ماذا سأكتب وأنا لا أعرف عن موضوعها شيئا؟ قال: هذا الأمر لا يهمك. سأتولى الإملاء. وستتولى النسخ ليس إلاّ" (الدراويش: 19).

يحيل الخطاب المقدماتي إلى ملامح ميتاقصية تتعلق بانكتاب العمل الروائي[106]. فالدرويش كشخصية تحيل إلى الواقع العربي ببعدها الديني والشعبي تملي على الكاتب كتابة الرواية. فالرواية يكتبها الواقع، وتتحول وظيفة الكاتب إلى ناسخ للنصّ.

يتوجه الراوي إلى القارئ ويستشيره: "ما رأيك صديقي القارئ؟ هل أفتح الباب للطارق؟ (الدراويش: 15). ففي هذا التوجه إقرار بورقية النص. والراوي بهذا الانتقال من الفضاء النصي إلى الفضاء الواقعي، يجعل الأحداث الورقية تسير في المسار الواقعي، وهي نفس اللعبة التي تمارسها تقنيات السرد في انتقالها عبر عوالم مختلفة الأزمنة.

---

[106] . يتحدث الكاتب العراقي فؤاد التكرلي في مقدمة روايته "**بصقة في وجه الحياة**" عن ضياع مسودة الرواية سنة 1948، بحيث لم يجد مناصا من إعادة كتابتها من جديد. ويتحدث عن هذه المقدمة كأول مقدمة ينتهجها لرواياته رغم ما في الرواية من فجاجة فنية وركاكة لغوية وسوقية. (انظر: بصقة في وجه الحياة: 12-14).

إنّ فكرة العمل عن نفسه -بكونه غرائبيا- تدلل على التواصل المتين مع الأفكار الميتاقصية. فالإغراب (Defamiliarization) من وجهة نظر شكلوفسكي ينتمي بصورة كبيرة إلى حقل الكتابة الميتاقصية، كونه يعرض التقنية الكتابية بصورة مفتضحة (انظر: Waugh, 1984:65). ما تقصده ووف هو أن تقنيات الكتابة ومساهماتها في إثراء الدلالة الفنية له جزء من الممارسة الميتاقصية، لأنها تقدم صيغة غير مأنوسة لمركبات الواقع، وهذه الصيغة الغرائبية تفضح العمل بمعنى أنها تشير إلى انفصاله عن الواقع وتأصله في خانة التخييل.

في "**الشمعة والدهاليز**" للطاهر وطار تقديم ميتاقصي[107] من خلال عرض مجموعة من الملاحظات الضرورية: مثل الإشارة إلى مرجعية العلاقة بين شخوص الرواية وبين معارف الكاتب، خروج مسار الكتابة عن المخطط الذي وضع له[108]، الخضوع لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، لا تأريخية الزمن، والإشارة إلى حدوث وقائع الرواية قبل انتخابات 92 الحاسمة[109] (الشمعة والدهاليز: 6-5).

يمكن إحالة هذه الملاحظات إلى محورين: الأول هو ربط العمل الأدبي التخييلي بالواقع الحقيقي، والمحور الثاني هو وعي الكاتب بالمنحى الفني لانكتاب العمل. كلا المحورين يؤسسان لمجموعة من الأفكار الميتاقصية التي يعتمدها الكاتب كمقدمة قبل قراءة النص، بهدف التأثير على القارئ وجعله يحس أثناء القراءة بورقية النص، ويدرك أن التخييل الساعي إلى الانفصال عن

---

[107]. في مقدمة يسميها فؤاد التكرلي "مقدمة لنص ملعون" يتحدث عن الكتابة القصصية ويراها ترجرج موازين الكتابة التقليدية وتختلف عنها، بحيث يصير ثانويا ما كان أساسيا، وتتغير الاستعمالات العادية للغة، فتتخذ المفردات والصيغ أشكالا أخرى غير مألوفة تماما" (بصقة في وجه الحياة: 7).

[108]. تحدث خليل صويلح عن أزمة الالتزام بالمخطط لمصائر شخصياته وعن توزيع الأدوار بينها كإشكالية كتابة في روايته "**وراق الحب**" ص150.

[109]. في هذه السنة انتصرت القوى الإسلامية في الجولة الأولى من الانتخابات في الجزائر، مما شكل ضوءًا أحمر للغرب وخاصة فرنسا التي ضغطت على الحكومة الجزائرية بإلغاء الجولة الثانية والثالثة وعدم السماح للقوى الإسلامية بتولي الحكم في الجزائر، الأمر الذي ما زالت تبعاته وأبعاده حتى هذه الأيام، بعد الحرب الأهلية الدامية التي راح ضحيتها مئات الألوف من الجزائريين.

الواقع ما هو إلا وسيلة إجرائية لربط المتخيل الروائي بالواقع، وتجذير العلاقة الحوارية معه، وليس نكرانه.

عندما كتب الطاهر وطار روايته "**الشمعة والدهاليز**" كتبها وهو واقع تحت ضغط أسئلة مؤجلة " أسئلة التاريخ وأسئلة الواقع، أسئلة أفرزها واقع جديد. وضع حرج ومأساوي اختلط فيه الحابل بالنابل، والكاتب لا يجد حرجا في الاعتراف بأنه وضع "يحاول فهمه"، وإذا كان هناك تاريخ حقيقي – يقول الكاتب- هو هذا الذي سيكتشفه القارئ، وعلى لسان الشاعر يقول "ومن لا يثور فضوله لمعرفة ما سيطر على عقول أجداده طوال خمسة عشر قرنا أبله" الرواية – واقعيا- تجسد الصراع المأساوي، الغامض، صراع الجزائري في أعماقه وفي محيطيه، في تاريخه وفي راهنه. الرواية وما اصطبغت به من إسهاب في الوصف من تفاصيل وجزئيات حول الأشخاص والحالات والأمكنة، عمل الروائي على هندستها بما يقتضيه التخييل من لمسات شعرية وواقعية سحرية، فضاءات من الحلم كمجال ينعكس فيه الواقع، جوهر الواقع وعمقه حتى يصبح أكثر تجليا في تمشهداته المرموزة والملغوزة، مستعينا بالتاريخ لإضاءة تمزقات الراهن الجزائري من خلال إشاراته الخاطفة والمركزة إلى اللحظات الكبرى والحرجة التي عبرتها الجزائر[110].

هنالك مقدمات تسبق العمل الروائي ليست من كلمات الكاتب، وإنما هي دراسات أو تصديرات لنقاد حول العمل بعد صدوره، وربما كتبت قبل أن يصدر العمل، فقد يلجأ الكاتب إلى ناقد ما ويطلب منه كتابة تصدير أو دراسة عن العمل قبل أن يصدر، موضحا أن هذا التصدير أو الدراسة سيكونان مقدمة قبل النص.

من التصديرات الميتاقصية كخطاب مقدماتي نقرأ كلمة محمد برادة في رواية "**فراق في طنجة**" لعبد الحي مودن: "سعدت حقًا بقراءة **فراق في طنجة**، لأن صاحبها يأتي إلى مجال الرواية المغربية من حيث لا نتوقع، حاملا معه خبرة أخرى، وطريقة غير متداولة بكثرة فيما ينشره الزملاء الروائيون" (فراق في طنجة: 5).

---

[110] . انظر دراسة سعيد هادف عن **الشمعة والدهاليز** في جريدة **الاشتراكي** الجمعة 23 فبراير2001 العدد 6407.

يأتي هذا التصدير في الطبعة الأولى من الرواية (1996)، ولعله شهادة لعبد الحي مودن تعطيه تميزا في عمله عن باقي الروائيين المغاربة، تأتي من ناقد له حضوره البارز على الساحة النقدية العربية.

يسعى الكاتب إلى تقديم عمله من خلال وسيط. وربما في ذلك تلميح إلى قصور العمل عن النهوض بقواه الذاتية. وربما تأثير في فكرة القارئ عن العمل، بحيث يرقى به عندما يقرأه في حالة اقترانه بناقد أو مؤسسة أو دار نشر. لكن وجود دراسة مستفيضة تسبق العمل ربما يسعى إلى التأثير على القارئ بشكل له علاقة بالفهم والدلالة، وهذا ينسجم مع أزمة القراءة في عصر ما بعد الحداثة، بحيث أن الكاتب أخذ يميل إلى توجيه القارئ نحو قراءة تأويلية معينة، وأصبحت تقنيات مخاطبة القارئ في النص أكثر شيوعًا، وأصبح ظهور الكاتب في نصه مظهرًا ميتاقصيًا معتمدًا في روايات ما بعد الحداثة.

تسبق رواية "**الموت والبحر والجرذ**" للكاتب التونسي فرج الحوار (1985) دراسة نقدية طويلة للكاتب عبد الفتاح إبراهيم. تسلط الدراسة الضوء على ميتاقصيّة الرواية وتشير بشكل واضح إلى أن الرواية تشغل نفسها بنفسها، فهي "تحاكي إنتاجها وتعري ولادتها وصيرورتها، فالمعاني تنسل كلها من انعطاف النص على النص والكتابة على الكتابة" (انظر: الموت والبحر والجرذ: 7). ورغم أن الرواية تبدأ بجثة وبحث عن قاتل، وهذه من عناصر الرواية البوليسية، لكن "شتان ما بين نية الرواية وكتابتها، فقد استحالت كتابة مغامرة إلى مغامرة كتابة وانكفأت الكتابة على ذاتها" (م.ن).

ما تقدمه هذه المقدمة ينصب في توجيه القارئ إلى النمط غير التقليدي الذي انكتبت فيه الرواية، بحيث تخفف من حدة الدهشة لديه، ومن إمكانية اندهاشه بسطوة اللغة الشعرية التي سيطرت على السرد، وعلى مستوى المضمون فإنها تشير بشكل واضح إلى أن الرواية كتابة حول الكتابة، بحيث تنشغل فنيًا ودلاليًا في تكريس الظاهرة الميتاقصية. يعني هذا بالضرورة توجيه القارئ إلى التعامل مع الرواية من منطلق التلقي ما بعد الحداثي، بحيث إن استيعاب الرواية بحبكتها التقليدية ومواضيعها المأنوسة بات سلعة كاسدة أمام مئات المحاولات الروائية في التجريب وكسر تقاليد الرواية الواقعية.

وظيفة المقدمة في الرواية الميتاقصية، سواء كانت بقلم الكاتب أو بقلم ناقد آخر، تهدف بالضرورة إلى تبئير البعد الميتاقصي في العمل وإخراجه منها، كنوع من التعامل الإعلامي مع مادة منشورة يراد لها الترويج. ليس ترويج البيع، وإنما ترويج المراهنة على خروجها عن مواضعات القص التقليدي، وانشغالها بالأدب كمهنة تمتهن.

7.1 كلمة الغلاف- التظهير

من يكتب كلمة الغلاف الأخير أو ما يسمى بالتظهير؟ وما الذي تقدمه مثل هذه الكلمة بالنسبة لطبيعة العمل الذي تمثله، وهل تعني مثل هذه الكلمات بالضرورة إحالات إلى الكاتب أو إلى عمله؟

قد يكتب الكلمة على صفحة الغلاف الأخير ناقد[111]، أو كاتب[112]، أو ناشر[113]، أو تكون مقطعا من العمل نفسه[114]، وقد تكون مزيجا يجمع أكثر من طرف[115].

نقرأ على غلاف رواية "**المحاكمة**" لليلى العثمان كلمة للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل:

"الذي يقرأ روايات ليلى العثمان سرعان ما يدرك أنه إزاء إعادة صياغة "فنّية" لقطاعات محددة من واقع معين. ومن يقرأ (محاكمتها) يجد نفسه شاهد عيان لمجريات الواقع المعين حيّا نابضا بتواتر أحداثه من غير رتوش، أو تدخل إبداعي مقصود".

---

111 . على الغلاف الأخير لرواية "**بر الخيثعور**" لإبراهيم الكوني نقرأ لكلمات مقتضبة حول الكوني وعمله لكل من النقاد: هاينز هوغ السويسري، روجر ألن الأمريكي، فريدريك شتيرن الألماني وشكري عياد المصري. كذلك نقرأ على غلاف "**خالتي صفية والدير**" أقوال تقيم الرواية لكل من : علي الراعي، غالي شكري، ابراهيم عيسى ورجاء النقاش وجميعهم يشتغلون بالنقد والكتابة الصحافية.

112 . مثلا كلمة نزار قباني على غلاف **ذاكرة الجسد** لمستغانمي. ومجموعة من كلمات وأقوال لكتاب عديدين على غلاف روايتي "**العصفورية**" و"**7**" لغازي القصيبي.

113 . انظر الكلمة على غلاف "**الدراويش يعودون إلى المنفى**" لإبراهيم درغوثي. و"**أطياف**" لرضوى عاشور.

114 . انظر "**فوضى الحواس**" لمستغانمي. "**محن الفتى زين شامة**" لسالم حميش. "**السفينة**" لجبرا إبراهيم جبرا. "**حارسة الظلال**" لواسيني الأعرج.

115 . انظر "**يالو**" لإلياس خوري حيث فيها مقطع من الرواية، وكلمة للناشر عن حياة الكاتب. "**قصة حب مجوسية**" لعبد الرحمن منيف حيث تظهر أقوال مختلفة لشخصيات غير واقعية.

إن هذه الكلمات تؤكد أولا الجنس الأدبي لهذا العمل على أنه رواية، كما أنها تؤكد نسبة المحاكمة إلى الكاتبة شخصيا، بمعنى إن هذه الرواية هي سيرة ذاتية ، ويعلق على أن الرواية هي إعادة صياغة فنية للواقع ، وهذا ما نجده فعلا في الرواية.

يتابع إسماعيل:

"المحاكمة – ولا نغفل أننا أمام بوح امرأة في زمن يسوده الرجل- يتعرض لظاهرة مصادرة حرية الرأي، بمعنى مصادرة الآخر- الذي هو نحن- لدرجة زجه في السجن، أو تغريمه إثر محاكمته، ومنع كتبه من التداول. نتيجة لقراءة سطحية منحازة للتخلف، بقدر ما هي جاهلة بالإبداع".

إن إشارته إلى موقف المرأة أمام جبروت الرجل تجعلنا أمام مواضعات الأدب النسوي. ويبدو أن ميل النساء الكاتبات في العالم العربي يزداد في طرحهن للقضايا الميتاقصية المعبرة عن أزمة الكتابة عندهن[116].

يتقاطع الخطاب في كلمة الغلاف مع الجوانب الميتاقصية العديدة التي تشغل الكاتبة: منها عدم تداول كتبها ومصادرتها. مستويات القراءة المتدنية التي تجني على الأدب وعلى المبدع. استمرار الكتابة من خلال المعاناة. علاقة العمل الإبداعي بالواقع.

ويكمل إسماعيل:" وأنا أقرأ نص "**المحاكمة**". عذوبة أسلوب الروائي، تدفقه العفوي، صدقه جرأته، استعداده لدخول قفص الاتهام مرة أخرى، ما دام الثمن كلمة حق لم يرد بها أيما باطل. وإحساسي الذي أخذ يسكنني أنني أتلقى وثيقة إدانة مستقبلية لعصر أريد له أن يكون ظلاميًا رغم نور المعرفة الكونية الذي لم يزل يعمي أبصار أولي شأن من ...؟!

فالإطراء هنا لصالح الرواية، وتعزيز فعل الكتابة الروائية ومفعولها. وينهي الفقرة بتوجيه اللائمة إلى فئة، لكنه يحذف الكلمة الأخيرة. وهنا لا بد من الربط مع التسمية "**المحاكمة**".

---

116 . انظر ثلاثية أحلام مستغانمي: "**ذاكرة الجسد**"، "**فوضى الحواس**"، "**عابر سرير**". و"**قميص وردي فارغ**" لنورا أمين. و"**خشخاش**" لسميحة خريس. و"**سواقي الوقت**" لخولة بكر. و"**أطياف**" لرضوى عاشور. و"**رجل لرواية واحدة**" لفوزية شلابي. و"**الرواية**" لنوال السعداوي. و"**المحاكمة**" لليلى العثمان.

فاشتقاق فعل من نفس الجذر (حكموا) سيؤدي الدلالة التي فيها توجيه إصبع الاتهام إلى السلطة الحاكمة في الكويت.

إسماعيل فهد إسماعيل شخصية حقيقية، وأيضا إحدى الشخصيات في الرواية حيث يظهر كصديق للعائلة تلجأ إليه الراوية وقت الضيق، وتعترف بقدرته الإبداعية، تقول عنه:"في روايته- **إحداثيات زمن العزلة**- يثبت الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل دور وليد في الصمود والتعاون مع المقاومة الكويتية" (المحاكمة: 24).

إنها بإخراجه من داخل النص إلى الغلاف الأخير، تجعله شاهدا على محاكمتها وناطقا باسمها، فهو في هذا الموضع يتموضع في خندق المواجهة مع الواقع. فالصفحة الأولى والصفحة الأخيرة للغلاف هما الواجهة للفضاء الخارجي، فضاء الواقع. في الواجهة الأولى يظهر العنوان"المحاكمة"، وفي الواجهة المقابلة يقف إسماعيل أمام هذه المحاكمة ويكشف زيفها وعدم مصداقيتها وينتصر للكتابة والكاتبة.

نقرأ على غلاف "**الجنازة**" لأحمد المديني كلمة عبد الرحيم العلام: "تمثل رواية **الجنازة** محطة جديدة أساسية في المشروع الروائي لأحمد المديني. ففيها يؤسس الكاتب لحداثة تجريبية جديدة مشرعة، من ناحية، على التكثيف في الأسئلة، والتنويع في الأشكال والأساليب واللغات والعلامات والرموز والنصوص المتخللة، والتعديد في الدلالات". وهذا خطاب ميتاقصي واضح وصريح، يحيل إلى طبيعة الرواية وأدواتها التعبيرية، وينسبها إلى مشروع التجريب الحداثي. ويشير العلام في سطور لاحقة إلى تعدد السير في هذه الرواية ومن ضمنها سيرة الكتابة وسيرة الكاتب. ولعل هاتين السيرتين أكثر ما يشد القارئ في تصنيف الرواية داخل مجموعة الكتابات الميتاقصية. إن الحديث عن هاتين السيرتين: الكتابة والكاتب، هو إشارة واضحة إلى المضمون، فالغلاف كفضاء لملمح ميتاقصي يتقاطع مع المضمون الميتاقصي للرواية، وهذا يجسّد قدرة التحام الظاهرة الميتاقصية شكلا ومضمونًا.

نقرأ على الغلاف الأخير لرواية "**الرواية**" لنوال السعداوي: "أحدثت الرواية غضبًا عارمًا. الفتاة في الثالثة والعشرين[117] من عمرها، مجهولة الأب، ليس لها أسرة ولا شهادة ولا بطاقة مختومة، كانت هي روايتها الأولى، تكتبها بقلمها دون أن تكون كاتبة، دون أن تقرأ أساطير الأنبياء ولا الشعراء ولا الأدباء، لم يندرج اسمها ضمن الكاتبات...".

تقدم لنا كلمة الغلاف الأخير دلالات هامة حول الرواية : فهي باكورة أعمال كاتبة شابة، تنقصها الثقافة ومعرفة التراث الديني والأدبي[118]، ولا يندرج اسمها بين الكاتبات. وعندما نبدأ بقراءة الرواية نرى أن كلمة الغلاف هي أول ما تبدأ به الرواية. فإذا كانت كلمة الغلاف هي البداية، فهذا تأكيد على مفهوم البدايات والبواكير. وعندما نتابع بداية الرواية نقرأ في السطور الأولى إن هذه الكاتبة تكتب رواية بطلها شاب اسمه رستم، كاتب قد كتب ثماني روايات ويبدأ بكتابة الرواية التاسعة (انظر الرواية: 8)، وتتحدث الرواية عن شبكة من العلاقات التي تربط هذا الكاتب بصاحب دار نشر وبشاعرة وبزوجة هي كاتبة روائية. "**الرواية**" هي رواية عن كاتبة تكتب رواية أولى لها موضوعها كاتب روائي يكتب روايته التاسعة. هذا التداخل في حلقات انكتاب النص الروائي، يشهد على أزمة الكتابة ودرجة التعقيد البالغة فيها ولا نهائيتها. وربما هذه الدائرية بين مقطع البداية ووضعه في الصفحة الأخيرة، شكل من أشكال الحلقات المفرغة التي تعانيها الكتابة الروائية[119].

---

[117]. في هذه السن أو ما يقاربها حصلت الكاتبة على شهادة الدكتوراة (1955) وقد ولدت حسب بعض الروايات في (1932).

[118]. عرف عن السعداوي خلافها مع الأصوليين والمرجعيات الدينية في مصر بسبب مواقفها من قضايا الدين والمرأة، وكأنها بهذه الشخصية التي تستحضرها في روايتها تستحضر قناعًا يخفي شخصيتها.

[119]. يتحدث يوسف القعيد في الغلاف الأخير لروايته "**وجع البعاد**" عن الجانب الميتالغوي، كأحد إشكاليات الكتابة، فيقول: في الرواية محاولة الوصول إلى لغة قص ثالثة هي "الفصعامية" التي تقف في منتصف المسافة بين الفصحى والعامية وتحول نثر الحياة اليومية إلى شعر حقيقي. هذه الموجة التي تحاول الخروج من أسر الكتابة الروائية المستقرة والتقليدية والتي وصلت إلى طريق مسدود، بحثًا عما هو مثير ومدهش وغير عادي" (وجع البعاد: صفحة الغلاف).

الباب الثاني

2. مستوى النص (Text)

نقصد بمستوى النص التعامل مع الحيز الكتابي الذي يتجاوز كل أشكال الخطاب المقدماتي، وينطلق بالمسرود الروائي إلى أفق الحدث، متضمنا العناوين المتخللة للفصول، وكل أشكال الملاحظات الهامشية داخل المتن أو في حواشيه، ومنتهيًا بأحداث الرواية في الموضع الذي تنتهي فيه الكتابة، غير مشتمل على كل أشكال التعليق والملاحق والتذييلات التي تتبع بعض الأعمال الروائية، والتي سنفرد لها مستوى تأويليًا خاصًا بها.

ينبغي ألا يكون تعاملنا مع مستوى النص كبنية قائمة بذاتها ومستقلة عن باقي مستويات التأويل. فكما تعاملنا مع مستوى ما قبل النص، كخطاب متعالق مع المستويات الأخرى، يجدر بنا هنا الربط بين مستوى النص ومستويات التأويل الأخرى، بحيث تشكل بمجملها أركان الموديل الميتاقصي الثلاثي الذي يعتمده هذا البحث[120].

---

[120] . تفرض النصوص بمستواها النصي على القارئ التعامل مع مستويات أخرى في الموديل المقترح. فمثلا يقول خليل صويلح في روايته "**وراق الحب**": صار لدي خبرة لا بأس بها في اكتشاف الرواية الرديئة من غلافها ربما، أو من اسم كاتبها، وأحيانا من عنوانها"، ص7. وهنا يظهر تعالق مستوى النص مع مستوى ما قبل النص، وجعل هذه العلاقة موضوعًا ميتاقصيا داخل العمل.

وبنفس التعالق ولكن باتجاه معاكس نرى تعالق مستوى ما قبل النص مع مستوى النص عند ليلى العثمان حينما تهدي عملها "إلى الأخوة الذين رفعوا الدعوى ضد كتاباتي. وأدانوا أدبي. إليهم مع الشكر الجزيل. فقد كانت "دعواهم" حافزا لولادة هذا العمل الأدبي" (المحاكمة:7)، فهي تحاور في الإهداء شخصيات مفتاحية في متن المسرود الروائي ضمن مستوى النص، وتؤكد على ميتاقصية الرواية من خلال تأكيد الحدث كدافع للكتابة وإصدار للرواية.

1.2 الكتابة الواعية لذاتها

تظهر في النص الروائي ما بعد الحداثي ملامح الظاهرة الميتاقصية وأشكالها بتواتر مكثف، وعلى أكثر من شكل. وتسهيلا للبحث فقد ارتأينا أن نتحدث هنا عن موضوعات نقدية تتقاطع مع السياق السردي، لتشكل في مجملها تمظهرات الميتاقصّ داخل العمل.

تعتبر الكتابة كصنعة من أبرز القضايا التي مثلت الظاهرة الميتاقصية. فمن الذي يكتب النص؟ وكيف تتداخل شبكة التعالقات بين الشخوص والراوي والكاتب في النص لتشكل النظرية النقدية التي ترسم سيرورة انكتاب النص وتكوّن فضاءاته السردية.

كيف تحدث عملية الكتابة؟ هل هي قضية خاضعة للوعي أم اللاوعي؟ هل يكتب الكاتب نصوصه بإرادته، أم أن هناك وحيا وإلهاما؟

كيف يتم التركيز على موضوع الكتابة؟ ولماذا نكتب؟

هل نكتب للتعويض عما ينقصنا؟

هل هذا التزام الكاتب بواقعه؟ أم هروب من هذه التبعية؟

ما دور الميتالغة في العلامة الميتاقصية؟ وكيف يمكن أن تكون اللغة وسيلة وموضوعا في نفس الوقت؟

كيف ترتسم الحدود بين الأدب والواقع؟ ولماذا يعتبر تداخل الألوان الأدبية وتداخل النصوص من ملامح الميتاقص؟

كل هذه التساؤلات والموضوعات تشكل محاور أساسية في الملفوظ الروائي الميتاقصي. وسيعنى هذا المبحث بمناقشتها من خلال نماذج تطبيقية مناسبة من الرواية العربية.

1.1.2 الكتابة كصنعة

تحيل الروايات الميتاقصية باستمرار على الكتابة كصنعة، ومن خلال التفات النص إلى هذا الموضوع يتحقق الوعي الذاتي به. ففي رواية "**المحاكمة**" تمتهن الراوية مهنة الكتابة، وتشير داخل النص إلى مؤلفاتها القصصية: "**الرحيل**" و "**في الليل تأتي العيون**" (المحاكمة: 37). وتتم محاكمة أدبها. في رواية "**خشخاش**" تظهر الراوية ككاتبة، وتنشغل في روايتها في كيفية كتابة الرواية وسيرورتها، وتشير إلى أعمال لها بطريقة غير مباشرة[121].

في رواية "**وراق الحب**" لخليل صويلح (2002) اعتراف بأن الكاتب ليس روائيًا لكن شغفا ما يراوده في كتابة رواية تشد القارئ من أذنيه إلى جحيمها الخاص (انظر وراق الحب: 7). وتدور حبكة هذه الرواية عبر أزمنة مختلفة كمشروع لكتابة رواية تتخذ من الكتابة موضوعًا لها، وتنسج أحداثها وتترابط مع فكرة الكتابة كحدث مركزي يفرض أنماط التعامل وتبعات ردود الفعل لدى الشخصيات.

إحدى شخصيات الرواية "بهجة الصباح" تخاطب الراوي الممتهن للكتابة: " لدي رغبة في كتابة روايتك الجديدة فور انتهائك من كتابتها" (م.ن: 131). الكتابة بهذا المعنى لا تعني ميكانيكية الحدث بقدر ما تعني دلالة التحقق. الكتابة هنا كمهنة لها القدرة على خلق الحياة، وهو موضع تساؤل مشروع: "هل الكتابة تكتب الحياة أم ان الحياة هي التي تكتب الكتب؟" (التركي، 2005: 283). الكتابة بهذا المفهوم تخرج عن عالمها الورقي لتصبح أداة للتحقق، لأن لها قدرة كبيرة على الخلق وتصميم الأدوار وبعث الحياة[122].

---

[121] . تسمي رواية "**شجرة الفهود**" والمجموعة القصصية "**اوركسترا**" وهما للكاتبة سميحة خريس. وهذا يثبت أن الراوية هي الكاتبة. انظر: الرواية ص23، 40.

[122] . انظر رواية "**الرواية**" لنوال السعداوي، حيث تتحدث تقوم الراوية بدور كاتبة روائية وتقيم علاقة مع شخصية من شخصيات الرواية هو بدوره كاتب روائي أصدر عددا من الروايات ويكتب رواية جديدة.

2 .1 .2 من الذي يكتب النص؟

هل الكاتب يكتب نصه؟ أم أن شخصياته الروائية تملي عليه كتابته؟ أم أن النص يكتب نفسه؟ أم أن القارئ أو الناقد هما من يكتب النص؟

هذه جملة من التساؤلات التي يثيرها هذا المبحث. والسؤال الأكبر الذي يفرض نفسه، لكننا لن نخوض فيه في هذه المرحلة، هو ما هو النص؟ هل هو الورق المكتوب؟ أم هو قصدية الكاتب، أم هو ما يتحقق من التأويل بفعل القارئ؟

تقول أحلام مستغانمي:

"منذ البدء أخذت بجمالية تلك العلاقة الغريبة والمستحيلة، بذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق، يلتقيان في تلك المنطقة الملتبسة بين الكتابة والحياة، ليكتبا كتابا خارجا من الحياة وعليها في آن واحد" (فوضى الحواس: 60).

فهل هذا إقرار بأن الشخصيات الروائية هي التي تكتب النص؟

سؤال جدير بالاهتمام. كيف يمكن لشخوص ورقية أن تحقق ذواتها المتخيلة بعمل محسوس في واقع حقيقي مغاير لعالمها العجائبي؟

هذه العلاقة وهذا التداخل بين الأدب والحياة، يجعل الكاتب يتوهم أنه يواصل في الحياة نصا بدأ كتابته في كتاب. فتغريه أحيانا شهوة الخروج عن النص والتورط الأدبي مع الحياة، حتى في سرير (انظر: فوضى الحواس: 308).

في رواية "**خشخاش**" تقول الراوية الممتهنة للكتابة:

"عليّ أن أوافق القائلين بأن النص يكتب نفسه. قد أبدأ من الوسط، أو أنتهي قبل البداية، قد أسمي الشخصية قبل رسمها.. أو العكس.. ستختار الكلمات نفسها فتزج بأحرفها مثل عفاريت صغيرة بين رأس القلم وفراغ الصفحة" (خشخاش: 26).

إن هذا التخبط يعكس أزمة الكتابة، والإحساس العميق عند الكاتب بأنه أحيانا مجرد أداة بيد الواقع المتمثل بشخصياته الروائية، بحيث يملي عليه إرادته ويحد من إبداعه.

هذا الإحساس نجده في ذاكرة الجسد، في الصفحات الأولى من الرواية:

"لا بد أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب" (ذاكرة الجسد: 9).

وكأن الراوي الممتهن لمهنة الكتابة ليس هو من يكتب، وإنما هناك من يكتبه؟ أو ما يكتبه[123]؟

هذا ينسجم مع اقتراح الشخصية الروائية للراوية في رواية "**خشخاش**"، بالاختفاء داخل الفراغ:

"تعالي نوقع بمن يكتبنا الحيرة، نختبئ ونتركه للفراغ، نختفي فلا يجد ما يكتبه. سنختبئ هنا في مكان قريب، نتسلل بهدوء. نتجاوز الأوراق هنا، وراء الورقة الثالثة سنصمت تماما، نحبس أنفاسنا فلا يرانا، ...، ليس إلا الفراغ، دوننا ليس له إلا الفراغ، فراغ أبيض.. فراغ" (خشخاش: 97).

وتؤكد الكاتبة سميحة خريس هذا المنطق حينما تركت الصفحات الثلاث التي تلي هذا الخطاب بيضاء فارغة[124]. هذه اللعبة التي تقترحها الشخصية الروائية على الراوية وتثبت الكاتبة صحتها، تشير إلى موقف نقدي من عملية انكتاب النص الروائي، واشتغال النص بنفسه من أجل تحقيقه على مستوى الطرح العام والمداولة.

بالمقابل لا توافق أحلام مستغانمي على هذه الفكرة: "كل صفحة بيضاء في كتاب هي مساحة مسروقة من الحياة، لأنها تصلح بداية لقصة أخرى أو كتابا آخر" (فوضى الحواس: 271-270). بمعنى أن الإبداع يتحقق في الصفحات البيضاء. فكل صفحة بيضاء تصلح لأن تكون مشروعا إبداعيا، في حين أن الإبداع توقف في صفحات سميحة خريس[125].

---

123. يقول واسيني الأعرج: "أشياء كتبتها وأخرى كتبتني" (ذاكرة الماء: 171).

124. انظر الصفحات 88-90 من رواية "**خشخاش**".

125. نلمس نفس الفكرة عند علاء الأسواني في رواية "**عمارة يعقوبيان**" حينما يترك نصف صفحة بيضاء فيقول: "تركت هذه المساحة فارغة لأنني لم أجد ما أكتبه فيها"، ص88.

لكن خريس تقول كلاما آخر في موضع آخر:" أجعل من شخوصي بشرا يتحدثون وفق ما أريد، أما هذه – تقصد الشخصية الروائية حورية البحر- فتتحدث بصورة مغايرة، كأنها خارجي. لن أنصاع لها. تظن أنها تعرف كيف تبدأ الحكاية. من الأجدى أن تدرك أن لا حكاية لها إذا لم أقرر "أنا" الجلوس إلى قلمي وأوراقي وأجترح فعل الكتابة وفعل التفكير أولا" (خشخاش: 28).

تميّز هنا خريس بين حالتين عند كتابة العمل الروائي، الحالة التفكيرية وهنا تقوم هي بأخذ المبادرة والكتابة الواعية، وحالة أخرى غير تفكيرية، تتخذ الشخصية الغرائبية "الحورية/الجنية" دور الملهم لها. وهذا ما سنتحدث عنه في المبحث القادم.

قد يكتب القارئ النص من خلال تأويله له، يصبح النص بهذا المعنى صورة مغايرة لورقيته، بحيث يصبح واقعا يفرض نفسه، ربما كبديل للعالم الخارجي، لكن المجازفة هنا تكمن في القول بلا نهائيته. فاحتمالات التأويل اللانهائية والمشروطة بقارئ ما، ستؤدي إلى اعتبار النص غير نهائي.

في "**المحاكمة**" فرضت قراءة أصولية واقعا جديدا للنص، وواقعا جديدا للكاتبة، ولهذا فدور القارئ له منعطفات حادة في صياغة التأويل المناسب، وفي حوارية القضايا الميتاقصية المطروحة للتداول.

هل يكتب الناقد النص؟

إذا كتب الروائي روايته بذهن الناقد، فهل الكاتب هو من يكتب؟

في رواية "**خشخاش**" حوار طريف حول ذلك:

"لا تكتبي بالنيابة عني. أتركيني أتحدث. سيكون ذلك أصدق. امنحيني فرصة لأقنع القارئ بأني سمكة.

- لو تركتك تتحدثين، سأقع في شباك النقاد. سينبشون كلماتك بحثا عني. ثم يتدخلون في حياتي سرا وجهرا.
- تخافين النقاد! لست مبدعة أصيلة إذاً. إذا كتبت بعقولهم فإنهم من يؤلف الرواية، لا أنتِ" (خشخاش: 36).

إنّ هذا التداول بشأن من يكتب النص، وظهور عدة فرضيات تفسّر انكتاب ملفوظه، يشكل مسألة جدلية ميتاقصية، تنتقل من الإطار الخارجي إلى داخل العمل نفسه، فينشغل بنفسه.

3.1.2 وحي الكتابة- لحظات الوحي

بأيّ هاجس يتحقق فعل الكتابة؟ هل بالتفكير كما ذكرنا، أم أنه حالة لا شعورية تستلهم النص بفعل خارج الذات؟

لا تؤمن الراوية عند مستغانمي بمثل هذا الالهام: "لا أصدّق أولئك الكتاب الذين يدّعون أن ثمة قوة خارقة تملي عليهم ما يكتبون" (فوضى الحواس: 36).

ومن جهة أخرى نجد خريس تثبت ذلك على لسان راويتها الممتهنة للكتابة[126]:

جنّيات جميلات يزرنني لنحكي الحكايات" (خشخاش: 35). وبهذا المنطق فسّر العرب كتابة الشعر، فجعلوا لكل شاعر شيطانا يلهمه ما يقول.

تكون الراوية في حالة تأمل مستلقية على الأرض، فتأتي أمها وتجلسها على الكرسيّ، فتطير الجنيات وتروح في شعاب اللغة تبحث عن أطيافهنّ. (انظر: م.ن: 35).

إنّ الصورة المرتسمة في هذه الحالة اللاشعورية متزامنة مع لحظة الكتابة نفسها، وليس فقط كحالة تهيئة لمكامن الخيال تنتهي عند الكتابة. فالتواصل مع الجنيات مستمر عندما ينزلق القلم عن السطر ويبدأ في اكتشاف مخابئ الجنيات فتسيح الخطوط وتتراقص الجنيات (انظر: م.ن).

يتزامن ظهور الجنيات في "لحظات الوحي[127]" مع انزلاق القلم عن السطر، فالحركة الأفقية للكتابة لا يمكن أن تحقق الخيالي، وعندما تتزعزع هذه الحركة وتنزاح عن مسارها، تتحقق لحظات الوحي بحركتها العمودية الغيبية العلوية لتتقاطع من جديد مع اتجاه القلم وتخوض في مسار جديد للكتابة يحقق المتخيّل.

ولفرج الحوار في "**الموت والبحر والجرذ**" فكرة مشابهة تتصل بحادثة الوحي مع النبي محمد. فالراوي "محمد" الجرذ يحاور ملهمته "بربارا":

بربارا: لساني يرفض أن ينقاد لنغم هذا الاسم المعتق. متى تردّ على سؤالي يا محمد؟

---

[126] . يؤكد خليل صويلح في "**وراق الحب**" هذه الفكرة من خلال التشبيه: "ومثل إلهام سماوي جاءني عنوان روايتي الذي طالما أرقني خلال أيام الكتابة، فكتبت في الصفحة الأولى التي ظلت بيضاء بدون أدنى وجل أو تردد" **وراق الحب**"، ص153.

[127] . هذه التسمية جاءت في الرواية نفسها ص63.

- وهل فعلت غير ذلك يا بربارا؟ أنت ترفضين الرد على أسئلتي.

- جئتُ إلى هنا لأسأل لا لأُسأل (الموت والبحر والجرذ:64).

- ...قالت أُكتبْ،...، هتفت أُكتبْ. قلتُ: إن أول ما صدر إلينا من أوامر الرب لنا بالقراءة. أما الكتابة فاصطلاح عرفناه بعد ذلك بدهور لا تحصى.

هاجمني حوضها حتى اختلّ توازني. هتفت ثانية: أُكتبْ. تساءلتُ: ماذا أكتبُ؟ هل أنا كاتب. غرّدت: شعرا.. نثرا.. فلسفة.. مأساة.. ملهاة.. أُكتبْ ما شئتَ. أكتبْ قصة الأب والأم وشفاء الأبناء بعدهما.

... وتألقت بكل طلاسمها وأسرارها فبانت أكثر روعة من أنوار ليلة القدر وانفتحت للتوّ أبواب الجنان.

- أُكتبْ" (م.ن:67-64).

يأتي هذا الحوار في فصل بعنوان "شيء من نفحات الفاتحة". والدلالة في علاقتها التناصية مع وحي النبوة، تعطي بالضرورة معادلة واضحة:

(النبي محمد) .. (الوحي).. (إقرأْ) = (محمد الجرذ) .. (بربارا الملهمة) .. (أكتب)

الأهمية بالإضافة إلى هذا التشبيه، ودلالة القداسة التي يعنيها، تكمن بإعطاء قيمة كبيرة للكتابة. والعلاقة المعبر عنها في هذا التشبيه، تعني بالضرورة تفسير الكتابة على أنها عملية وحي وإلهام[128].

[128] . الطريف حقا في رواية "**الموت والبحر والجرذ**" وجود شخصية أميرة المقابلة لبربارا، وأميرة تمثل التيار القديم، ولهذا تخاطبه بالفعل إقرأ، بعكس بربارا التي خاطبته بالفعل أُكتب: "أميرة: إقرأْ.. إقرأ الاسم محفورا في تقاسيمي.. إقرأْ يا محمد" (م.ن: 86).

4.1.2 سيرورة الكتابة

تشكل سيرورة الكتابة هاجسا روائيا ينتاب الكاتب في مراحل الشروع في العمل[129]. فاختيار مضمون العمل وطرائق التعبير والشخصيات والشكل الفني والحبكة، وغيرها من عناصر القصّ، تضع الكاتب أمام مشروع كبير ومركب.

انشغلت الأعمال الروائية الميتاقصية بمثل هذه الهواجس، فمستغانمي تتساءل على لسان خالد:

"من أين أبدأ قصتي معك[130]؟ ولقصتك معي عدة بدايات، تبدأ مع النهايات غير المتوقعة ومع مقالب القدر" (ذاكرة الجسد: 42).

فالسؤال المطروح يشير إلى إشكالية المبنى الروائي والتداخل بين أجزائه، وما يفرز هذا التداخل من صعوبات في صياغة الملفوظ الروائي.

في "**فوضى الحواس**" تبدأ مستغانمي الرواية بسرد قصة عاشقين، وتنتهي من القصة في موضع ما. لكن الراوية تعيد النظر في القصة وفي أحداثها وشخصياتها، وتبدأ بإقامة علاقة حوارية معها. ينتج من هذا التعالق أن الراوية تقرر الدخول في حياة شخصيات قصتها، والتيقن فيما إذا كانت هذه الشخصيات الورقية يمكن لها أن تكون في الواقع. تذهب الراوية إلى السينما، وهو نفس المكان الذي تواعد فيه العاشقان. هناك تتطور الأحداث حينما تلتقي الراوية بالبطل الورقي الموجود في القصة التي أنهت كتابتها منذ فترة وجيزة. وتستمر هذه العلاقة التواصلية بينهما على مدار 375 صفحة، هي صفحات الرواية نفسها.

---

[129]. يستهل إميل حبيبي روايته "**سرايا بنت الغول**" بخطبة المؤلف وفيها يتحدث عن سيرورة الكتابة في كتاباته الروائية عموما: "إنني كعادتي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها، بل أرخي العنان للاسترسال الباطني حتى التسيب أحيانا" (سرايا بنت الغول: 710).

[130]. تقول سميحة خريس: "لعلي لا أعرف شيئا كيف أبدأ إذا؟ من أين؟ السجن أم العصفورية؟. (خشخاش: 29).

هذا المبنى للحبكة يفسّر سيرورة كتابة الرواية. الرواية التي بدأت كقصة قصيرة، ثم قامت الكاتبة بتطويرها إلى رواية من خلال إنتاج شبكة من التعالقات المميزة بين شخصياتها. وأقول المميزة لأن قوة الرواية ونفسها الطويل مستمدان من غرائبية العلاقة التي تجمع بين كاتبة، وبين شخصية ورقية اختلقتها في نصّ، لدرجة التورط الأدبي معها في سرير.

تؤسس سميحة خريس في "**خشخاش**" لإشكالية سيرورة الكتابة، فتجعلها من مضمون السرد. تبدأ بكتابة قصة داخل الرواية على الشكل التالي:

"قررتُ الفرار

عادت الرواية تلح، هناك خلل أستطيع إصلاحه فيما بعد، كأن أشكل الكلمة بالسكون فتصبح "قررتْ الفرار" أو أضيف كلمة وأحبس العبارة بين قوسين لتصير .. فكرتْ .. "ققرتُ الفرار". سأتحدث عن بطلتي بنفسي، لا أنوي استخدام صيغة المتكلم، وها هي تلح عليّ منذ أيام .. قررتْ الفرار" (خشخاش: 28).

إن الخطاب السردي السابق يجب أن لا يكون جزءًا من الرواية، فهو من قبيل التفكير بصوت مرتفع، قبل مرحلة الكتابة. إنه صوت الكاتبة وهي تحتار وتتردد وتتفاوض مع نفسها، كيف سيكون الراوي بصيغة المتكلم أم بصيغة الغائب؟

إنه التفكير بسيرورة الكتابة كهمّ من همومها، يستحضره الكاتب في نصه كانعكاس ذاتي، كمادة تحاور ذاتها.

وعندما توقف خريس نصها الروائي على مساحة ثلاث صفحات، فإنها تعكس بشكل بياني همّ الكتابة وتواصلها.هذا التواصل الذي يتأكد من خلال انقطاعه[131].

---

[131] . في رواية "**عصي الدمع**" لسهيل كيوان يتحدث الراوي عن إيقاف كتابة الرواية بسبب ثقل الحدث المروي، وإعادة صياغته من جديد. فيروي عن امرأة حاولت حماية ابنها من جنود الاحتلال، فألبسته فسطانًا وكحلته بعد أن قتلوا ذكور القرية، فاكتشف أمرها فقام الجندي بقطع خصيتي الطفل. بعدها يقول الراوي:"بعد أن تمت كتابة هذا المقطع الفاجع، وكما حكته حرفيا امرأة نجت من هذه المجزرة من منطقة القدس، أحسست أنه دموي أكثر مما يحتمل ضميري ككاتب، وكما يقال فإن مهمة الكاتب جعل الحياة أكثر جمالاً واحتمالاً فارتأيت أن أخفف من حدة الجريمة، وكذلك أن أجعل عنصر الخير مقابل عنصر الشر بين الجنود الذين

ولعل قصة "الرجل الذي شهد أعضاءه تتفرق على الأرض" من أطرف الأفكار التي تعبر عن سيرورة الكتابة، كما نراها في "**الدراويش يعودون إلى المنفى**" لإبراهيم درغوثي:

"بعث لي يوما شيخي أبو أحمد الأندلسي فجئته.

بعث لي يوما شيخي أبو أحمد الأندلسي فجئته فوقف على رأسي وبيده قدوم.

بعث لي يوما شيخي أبو أحمد الأندلسي فجئته فوقف على رأسي وبيده قدوم فصار يهدم في وأنا أشهد أعضائي تتفرق على الأرض حتى وصل إلى كعبي.

بعث لي يوما شيخي أبو أحمد الأندلسي فجئته فوقف على رأسي وبيده قدوم فصار يهدم في وأنا أشهد أعضائي تتفرق على الأرض حتى وصل إلى كعبي ثم بناني عضوا عضوا من كعبي إلى دماغي.

بعث لي يوما شيخي أبو أحمد الأندلسي فجئته فوقف على رأسي وبيده قدوم فصار يهدم في وأنا أشهد أعضائي تتفرق على الأرض حتى وصل إلى كعبي ثم بناني عضوا عضوا من كعبي إلى دماغي ثم قال لي: "استغنيت! فسر إلى بلدك".

فانكشف لي العالم كشفا بحيث لا ينحجب عني منه شيء ... " الدراويش: 147).

فآلية بناء القصة تعتمد على لبنة أساسية تتكرر في كل فقرة، بحيث أنها تشكل قاعدة انطلاق لفكرة جديدة أو إضافية. تتماهى استراتيجية البناء مع مضمون النص كثيمة لإعادة بناء جسد قد تفرقت أعضاؤه، وعندما أعيد بناؤه انكشف العالم لصاحبه. وهكذا النص بهذه السيرورة من عملية البناء. يتم تجميع لبناته وفي النهاية يتحقق كبنية قصصية متكاملة قادرة على رؤية العالم الخارجي واستيعابه من خلال عملية التأويل[132].

احتلوا القرية كما يفترض في الطبيعة البشرية، فعدلت القطعة على النحو التالي..." . ويقوم بتعديل النص. سهيل كيوان. **عصيّ الدمع**. مؤسسة الأسوار، عكا، 1997، ص50.

[132] . يبدأ ناجي ظاهر روايته "**هل تريد أن تكتب رواية**؟" بوصف عادي: "العينان المدققتان تريان كل شيء، ..."، وينتهي من روايته بالجملة: "بعد قليل شرع في كتابة روايته: العينان المدققتان تريان كل شيء"، ص236. هذه الدائرية تغلق سيرورة انكتاب النص وتعود به إلى لحظة البداية تعبيرا عن الحتمية الحياتية التي يجسدها الأدب، وربما عن الحلقة المفرغة التي يعاني منها.

5.1.2. لماذا نكتب؟

سؤال ملح لضرورات الكتابة ودوافعها ، يسأله الروائيون في كل مناسبة. هل يكتب الروائي تعبيرًا عن معاناة؟ هل هي حاجة نفسية ذاتية؟ هل الكتابة التزام للواقع؟ هل الكتابة تدوين للتاريخ؟

ما هو مفهوم الكتابة بالنسبة للروائي؟

الكتابة حاجة نفسية بدونها لن يتم تطهير النفس من ترسباتها:

"أدركت فجأة حاجتي للكتابة. أريد أن أتنفس. لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب" (خشخاش: 22).

"إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتلأنا بهواء نظيف" (ذاكرة الجسد: 18).

إذن تكتب الروايات كحاجة نفسية، كفضاء يحقق امتلاء الصدر بهواء نظيف. وتكتب الروايات كمدافن لشخصيات غير مرغوب فيها. أو تكتب لتكون

"أضرحة لأحلامنا لا غير" (م.ن: 126).

عندما تتوقف الحالة الكتابية عند الروائي يشعر بالموت والاختناق:

"دمي يتخثر وأطرافي ترتخي، لعله الموت، أهو بهذه الدعة!! أهكذا استسلم له .. دون آهة .. دون لا.. دون أمنيات أموت؟ أأموت؟ (خشخاش: 94).

والكتابة تحقيق للذات، إنها تخليد للكاتب من خلال نصه، فالنص في هذه الحالة يكتب الكاتب ويخلده، لأن النص في الأساس عمل يكتب له الخلود: "فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب" (ذاكرة الجسد: 9). "وحدها الكتابة هي الأدب. وهي التي ستبقى[133]" (م.ن: 125).

---

[133] . يقول واسيني الأعرج نفس الفكرة: "لا شيء سوى الكتابة. وحدها العلامات تبقى، وما سواها يذهب مع الريح" (ذاكرة الماء:173). وفي موضع آخر: "أكتب حتى لا أموت" (م.ن: 187).

الكتابة وسيلة تعبير عن النفس، فبدونها تبقى المشاعر والأحاسيس محتقنة داخل الفكر والعاطفة، ولن يدري بها أحد. فالروايات ليست "سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة، لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمه أمرنا" (م.ن: 11).

وهي وسيلة تعويض عن الفردوس المفقود في داخلنا:"نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق من خلسة" (م.ن: 105).

وقد تكون الكتابة تدوينا للتاريخ، ليس أيّ تاريخ:"وحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة، وما تلاه تاريخ آخر يصادره الأحياء" (م.ن: 45). ولعل هذا النوع من الكتابة ينتج روايات ناجحة، لأنه "في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما" (م.ن: 18). فالحفر في الذاكرة مؤلم ويكشف القناع ويعري التاريخ، فنكتشف الجريمة بحق البسطاء والمظلومين. الرواية الناجحة هي التي ترصد جريمة التاريخ بحق الذاكرة.

> "والروايات الفاشلة ليست سوى جرائم فاشلة، لا بد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم بحجة أنهم لا يحسنون استعمال الكلمات. وقد يقتلون خطأ بها أي أحد بمن في ذلك أنفسهم، بعدما يكونون قد قتلوا القراء ...ضجرًا" (م.ن).

ولعل أعمق الأفكار الميتاقصية في دوافع الكتابة حاجة الروائيين لتلبية احتياجات أبطالهم: فقد سئل أحد الروائيين" لماذا تكتب؟ فأجاب ساخرا لأن أبطالي في حاجة إليّ .. إنهم لا يملكون غيري على وجه الأرض" (فوضى الحواس: 247).

تعكس الرواية فلسفة انكتابها من خلال تعريفها. فهي "سيرة الكائن المنسي" بالنسبة لكونديرا، و"ملحمة المستقبل" عند سانت بوف، و"نوع من الألغاز" بالنسبة لماركيز[134]. ولعل هذا الزخم من الرؤية يعطيها صفة العالمية والنظرة المشتركة في التفكير كعمل يجسد ملحمة الإنسان وجوديًا.

---

[134] . يرصد خليل صويلح قسطا وافرا من تعريف الرواية ودوافع الكتابة في "**وراق الحب**". فعلى لسان سانت بوف يقول: الرواية حقل نسيج من الكتابات التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات. إنها ملحمة المستقبل. ويجد ماركيز كتابة الرواية كنوع من الألغاز عن العالم وشفرة سرية حيث تحدث أشياء غير متوقعة في مسار الكتابة. (وراق الحب: 30).

6.1.2 أدوات الكتابة

يتم التركيز على الكتابة من خلال أدواتها. ولعل هذه التفاصيل التي قد نراها صغيرة، تعطي الأهمية والإحاطة بهذه المهنة، وتعبر عن درجة الانشغال الكبيرة التي يستهلكها القصّ الواعي لذاته في الالتفات إلى أدواته التعبيرية. مصطلحات مثل "رؤوس أقلام، رؤوس أحلام، مسودات أشياء لم تكتمل"، فإنها تحيل إلى أدوات الكتابة ومراحل صياغتها. وعندما يموت الروائيون فإن أنصاف المشاريع الكتابية والمسودات التي تركوها على طاولاتهم[135] تعطي مسحة حزن إضافية على موتهم (انظر:ذاكرة الجسد: 264). فتصبح الأدوات متساوية في قيمتها التذكارية مع المسودات والنصوص الأخيرة التي كتبت، وذات قيمة عاطفية كبيرة لمن تربطهم بالكاتب صلة حميمة.

في رواية "**وراق الحب**" يعجب الراوي بالأقلام اليابانية فيتساءل: "ترى بأي نوع من الأقلام كتب ياسوناري كاوا باتا روايته الشهيرة **بيت الجميلات النائمات**" (ورّاق الحب: 124). وينقله هذا السؤال للحديث عن نفسه في عصر آخر: "ثم تخيلت أنني كاتب في العصر العباسي وكم كنت سأكابد في الكتابة على ورق خشن من لحاء الخشب أو على رقعة من جلد الجمل أو جلد الغزال وأنا أقبض على ريشتي المصنوعة من القصب بأناة ثم أغمسها في الدواة لالتقاط الحبر المصنوع من شقائق النعمان والبنفسج ولسان الطير وأزهار برية أخرى" (م.ن). فأدوات الكتابة تشكل نقطة

يقول إلياس خوري :" الأبطال يموتون، وأما نحن فنروي حكاياتهم" **مملكة الغرباء**، ص14. ويقول: "عندما نكتب فنحن نمتلك أن نقول ما نشاء، كلا، نمتلك أن نقول ما يُقال، نشاء ما نقول، لا العكس" (م.ن: 12).
يقول ناجي الظاهر: "الكتابة تغيرت في عالم اليوم. أصبحت وسيلة للاستفزاز وليس للتفكير" (هل تريد أن تكتب رواية؟: 212).

[135] . يهتم إبراهيم طه في دراسة المسودات كمرحلة من مراحل الكتابة. فالمسودة تعبر عن سيرورة الكتابة، خاصة إذا قارناها بالنص النهائي. وهي في الوقت نفسه دليل على لا نهائية النص الأدبي. بعض الكتاب قاموا بتعديل نصوصهم في طبعات أو أعمال لاحقة بعد أن تم نشرها (عبد القادر الجنابي مثلا في **حياة ما بعد الياء**)، وهذا يثبت أن كل نص يصلح لأن يكون مسودة للنص القادم. عن دراسة المسودة انظر:
Ibrahim Taha. “Literary Draft: The Semiotic Power of the Lie”. *Semiotica* 152 -1/4 (2004), pp. 159-177.

عبور بين أزمنة الكتابة المختلفة أو عصور الأدب، وتحمل دلالات تمثيل العصر الذي تعايشه، وانعكاسات هذا التمثيل على الموقف الشخصي للكاتب من لحظة وجوده على محور زمن الكتابة.

ولا يخفى على القارئ أن الترف الظاهري في التركيز على أدوات الكتابة يحمل فكرة باطنية عن معاناة الكاتب حتى في عصور سابقة، ومقارنته بالكاتب المعاصر. وأن القضايا التي قد تكون تافهة في أيامنا كانت مهمة في الماضي. ولذلك تعتبر قراءة النقوش أو المخطوطات[136]، كأشكال كتابية، مهمة شاقة في رحلة الراوي في وراق الحب عبر الزمن الغابر:

"فكرت أن أبدأ أولا بوصف زيارة بطل الرواية إلى أزقة دمشق القديمة جريا على عادة الروائيين المغرمين برائحة البيئة المحلية، وهناك تقوده خطواته إلى الجامع الأموي بحثًا عن كتابة ما على جدرانه يسجلها في دفتر مذكراته" (م.ن: 9-8).

وإذا كانت النصوص السابقة تتعامل مع أدوات الكتابة بمنظار الأهمية البالغة، بحيث تعطيها سلطة وتفردًا، فإن خريس في "**خشخاش**" تذكرها في محضر الكلام عن قوة الكلمات، وفرض سلطة النص: "ستختار الكلمات نفسها فتزج بأحرفها مثل عفاريت صغيرة بين رأس القلم وفراغ الصفحة" (خشخاش: 26). فالأدوات هنا لا حول لها ولا قوة، تبدو مسلوبة الإرادة أمام قوة انكتاب النص.

بالمقابل نرى صورة مغايرة عند فرج الحوار فالراوي يخاطب بربارا ملهمته في الكتابة: "حلمتُ يا بربارا أنني أشدّ قلمًا عملاقًا وأن أصابعي تخطّ على الورق حروفًا من نار، وكان كتاب لا تفوته روعته روعة" (الموت والبحر والجرذ: 180). إن التعبير عن أدوات الكتابة بهذا الشكل وبهذه الأجواء الأسطورية يحقق قيمة كبيرة في صالح الكتابة، وفي القيمة الفنية للناتج التعبيري من خلال فكرة المؤلف عن عمله.

---

[136] . يتحدث الراوي في **وراق الحب** عن مخطوطات عديدة كمراجع للرواية: مخطوط سمرقند ص85، **منازل الأحباب ومنارة الألباب** لابن فهد الحنبلي، **روضة العاشق ونزهة الوامق** للكسائي، **مرشد اللبيب إلى معاشرة الحبيب** لابن فلتة، ص77.

2 . 1. 7 الرقابة على الكتابة

يعتبر الحديث عن سلطة الرقيب على الكتابة ملمحا من ملامح الظاهرة الميتاقصية، انشغل فيه الكتّاب، وعبروا فيه عن قلقهم البالغ من موضوع حرية الكتابة والتعبير في العالم العربي، في ظل سلطة الأنظمة التي لا تتبنى أسس النظام الديموقراطي. وقد أشرنا إلى ليلى العثمان في مواضع سابقة حينما حوكمت على كتاباتها بتهمة "كتابة مؤلفات تتضمن عبارات مخالفة للقانون. خادشة للحياء العام" (المحاكمة: 34). والكاتبة، وإن لم تلق معارضة من سلطة الرقيب عند إصدار كتبها، لكنها خضعت لسلطة الرقابة بعد الإصدار.

يحضرنا الحديث هنا عن سلطتين من الرقابة: سلطة الرقيب الخارجي، وسلطة الكاتب نفسه على ما يكتب، تحسبًا لسلطة الرقيب الخارجي.

ففي "**ذاكرة الماء**" لواسيني الأعرج، يمر الراوي وهو كاتب روائي، على صاحب دار نشر سبق أن تعامل معها في الماضي، وأعطاه رواية لينشرها . فيتفاجأ بأنه يقول له : إنه يخشى من نشر النص (انظر: ذاكرة الماء: 251-250).

ويعلق الراوي على ذلك بقوله: "الرقابة كانت في السابق تسحقنا بقراءاتها القاتلة وتقاريرها المطعمة بالكلمات المستهلكة، شيوعي خطير، فرانكفوني ضد أصالته ودينه، بعثي لا وطنية لنصه، رأسمالي، اشتراكي، سياسي، ايدولوجي...، اليوم تغيرت الأدوات. لا رقابة على النص. نراقب أنفسنا ذاتيًا. لقد قُتلنا من الداخل بعد أن احتلّ الرقيب مخبأ له في أدمغتنا" (م.ن: 251). فالكاتب بسبب سلطة الرقيب الخارجي سيحل هو محله، وبذلك يقيّد كتاباته ويحد من حريته الشخصية في التعبير.

ويتحدث خليل صويلح عن نوع آخر من الرقابة، فينقل نصا عن الجاحظ تحذف بعض كلماته فيعلق على ذلك بقوله: "النقاط المحذوفة في النص حذفهما محقق الكتاب لأسباب تتعلق بالكبت الجنسي والله أعلم" (وراق الحب: 73). وكأنه ينتقد بطريقة غير مباشرة طبقة محققي الكتب أو المترجمين وتجاوزاتهم في توثيق النصوص المحققة بشكل أمين. وهذا ما يصرح به بقوله: "وأكثر ما يثير غيظي تلك الحواشي التي يضعونها في أسفل الصفحة من نوع: نأيت بنفسي أن أنقل مثل تلك

العبارات التي تخدش الحياء العام. وكأن هذا المحقق أو المترجم قد عيّن للتو قاضيًا للبصرة، علمًا بأن معظم مؤلفي هذه الكتب كانوا من طبقة الفقهاء، وليسوا مجرد مدققين لغويين في الصحف ودور النشر والجامعات" (م.ن: 74). فصويلح يلمح إلى هذه الفئات الأخيرة من المحررين التي ربما تقوم من خلال موقعها بالحد من حرية الكتابة، من خلال ممارسة سلطة رقيب على ما يرسل للنشر.

8.1.2. الكتابة والميتالغة[137]

تنشغل اللغة في الروايات الميتاقصية بالالتفات إلى وضعيتها اللغوية وإجراءاتها التعبيرية، لدرجة يشعر القارئ فيها أنه بصدد لعبة لغوية. فأساس الأساليب اللغوية في صياغة المسرود الروائيّ هو التلاعب، والعالم بعد الحداثي مفتون بلعب اللغة، فكلمات الحداثة "لا تقول شيئا بطريقة تقريرية. إنها تعتمد غالبا على اللاشيء واللامعنى واللانظام. إنها لا تؤكد شيئا ولا تبنيه، إنها مجرد لعب كلمات لا علاقة له بهدف أخلاقي أو جمالي (ناصف، 2003: 592).

"كانت تلك أول مرة سمعت بها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة .. كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه، كما يتعلق غريق بحبال الحلم. بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة ولام التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معا. كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما ليقتسم! " (ذاكرة الجسد: 36-37).

إن هذا التلاعب في الحروف يحيل إلى اسم الراوية "أحلام" الذي هو نفسه اسم الكاتبة.

---

[137] . من الدراسات الميتالغوية الرائدة في البلاد انظر: אפרת שטיין. **מטא-לשון בספרות העברית החדשה**. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה". אוניברסיטת בר אילן, 2003.

فهل الراوية[138] هي الكاتبة نفسها[139]؟ وهل هذه سيرة ذاتية؟

يخلق التلاعب إشكالية ميتاقصية لا يجد القارئ جوابا لها.

في "**فوضى الحواس**" تكثيف ميتالغوي في الصفحات 20-18، فنجد مجموعة من الكلمات والتعابير التي تحيل إلى اللغة:

منعطفات لغوية، صيغة السؤال، كلماتها، اللعبة، كلمة لا/ كلمة نعم، الصيغ الضبابية، الجمل الواعدة، اللغة القاطعة، جمل، الكلمات المقصلة، مقصلة اللغة، لنخفي باللغة جرحنا، علامة الاستفهام، إعراب، مبتدأ، خبر، ضمير مستتر.

تشير هذه الكلمات إلى مفاهيم تتعلق بطبيعة اللغة: اللغة كثنائية دلالية، اللغة كوسيلة تعبير، اللغة كإمكانيات تلاعب، اللغة كمبنى نحوي.

اللغة أيضا موقف. يسأل خالد بن طوبال الراوية:

"بأي لغة تكتبين؟.

قلت : بالعربية.

- بالعربية؟

---

[138] . يسمي البطل الراوية "حياة" فيما بعد. انظر **ذاكرة الجسد** ص42.

[139] . تظهر علاقة التماهي بين الكاتب والراوي بشكل مفضوح في رواية "**أطياف**" للكاتبة المصرية رضوى عاشور. فهي تتحدث عن نفسها وعن البطلة "شجر" فنكتشف أنهما واحد من خلال السرد، وهي تؤكد ذلك: "حين بدأت في كتابة هذا النص بدا لي منطقيا أن ألتزم بالتسلسل الزمني لحياة شجر المتخيلة وتفاصيل حياتي كما عشتها، فتسير الحكايتان متتوازيتين (في الأصل متوازيتان وهذا خطأ نحوي) بلا تداخل ولا خلط" (أطياف: 63). وللتحقق نقرأ عن رضوى: "وضعتني أمي في السادسة من صباح الأحد 26 مايو 1946" (م.ن). وفي موضع آخر: "ولدت شجر في 26 مايو 1946" (م.ن: 75).

ويظهر أيضًا في "**الرواية المستحيلة**" للكاتبة السورية غادة السمان، حيث تتماهى المؤلفة مع شخصية "زين" وتلتقي معها في تفاصيل كثيرة(أمها من اللاذقية، والدها دكتور في الحقوق، وفي مكان الولادة: دمشق، التعلم في مدارس حكومية، إتقان الفرنسية. انظر: ماجدة حمود. **الخطاب القصصي السوري**. دار الفكر، بيروت ودمشق، 2002، ص61.

وفي رواية "**قميص وردي فارغ**" لنورا أمين ذكر صريح لاسم نورا أمين وسيرتها: ص61.

- كان يمكن أن أكتب بالفرنسية. ولكن العربية هي لغة قلبي. ولا يمكن أن أكتب إلا بها. نحن نكتب باللغة التي نحس بها الأشياء[140]" (ذاكرة الجسد: 91).

في موضع آخر تردد الراوية نصا بالفرنسية وبالعربية:

″Soirs, Soirs. Que de soirs pour un seul matin..

كيف تذكرت هذا البيت للشاعر "هنري ميشو" ورحت أردده على نفسي بأكثر من لغة..

أمسيات .. أمسيات. كم من مساء لصباح واحد" (م.ن: 22).

هنا تتساوى اللغتان في السرد، ولا توجد مفاضلة. في موضع آخر يفضل خالد الحديث بالفرنسية لأنها تمكنه أن يقول كل شيء بدون حرج، بينما يشعر أن العربية لها هيبة ووقار:

"كانت اللغة الفرنسية تستدرجني بحريتها للقول دون عقد أو خجل. معكِ رحت أكتشف العربية من جديد. أتعلم التحايل على هيبتها، أستسلم لإغرائها السريّ، لتعاريجها ، لإيحاءاتها. رحت أنحاز للحروف التي تشبهك. لتاء الأنوثة، لحاء الحرقة، لهاء النشوة، لألف الكبرياء، للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر. هل اللغة أنثى؟" (م.ن: 219).

تعود اللغة إلى التلاعب بالحروف[141]، مشكلة هذه المرة الاسم الثاني للراوية "حياة". ويأتي السؤال الكبير في النهاية: هل اللغة أنثى؟

---

[140] . شهد المشهد الروائي في المغرب العربي صراع كتابة الرواية بالفرنسية والعربية، وإسقاطات ذلك على الفكر وعلاقته بجذور التاريخ السياسي. لتلمس آثار وأبعاد هذا المشهد انظر:

كمال الرياحي." ألاعيب السرد عند رشيد بوجدرة". **بوابة العرب**: على الشبكة المحوسبة:

http://www.arabgate.com/bib/auth_print.php?ID=332

[141] . يكتب واسيني الأعرج حروف بعض الكلمات بشكل مفكك مثل كلمة ال..ج..زا..ئ..ر للإشارة إلى تفكك حقيقي على مستوى الدولة والشعب (حارسة الظلال: 7). وأحيانا يكتب كلمة طويلة مقطعة إلى كلمات أصغر منها بهدف إنتاج دلالات جديدة: مثلا اسم الكاتب سرفانتس مؤلف دون كيشوت يكتبه : سر .. فان.. تيس (حارسة الظلال: 91).

يكتب صنع الله إبراهيم عنوان روايته "**أمريكانلي**" بطريقة أخرى: "**أمري كان لي**". ولا شك أن لهذا الاختلاف في الكتابة جانبًا دلاليًا له علاقة بقصدية الكاتب في عملية التدليل.

"كانت اللغة في الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة، وتحول الأصل الأنثوي ليكون ذكوريا" (الغذامي، 1997: 181).

فإذا كان هذا صحيحا فإن الرواية النسائية العربية ستحفل بالظاهرة الميتالغوية لتسترد كيانها المسلوب[142].

هنالك أشكال مختلفة يلتفت بواسطتها الروائيون للغة. كالنحت والاشتقاق والصيغ والتراكيب الغريبة، واللهجات المحلية، واللغة الشاعرية. فإميل حبيبي يلجأ في "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**" إلى التلاعب باللغة " فالمتشائل هي نحت كلمتين،...، وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل" (المتشائل: 175). هذه الدلالة التي تحمل معنى الضدية يدعمها من خلال التمهيد بالتسمية "سعيد" والصفة "أبي النحس" والتي تحمل معنى الضدية أيضًا. وعلى مستوى الاشتقاق فهو يشتق من الاسم "مرحبا" فعلا فيقول "يمرحبُ" بمعنى يقول مرحبا: "لأول مرة سمع الأولاد يقولون له، دون سبب معقول، مرحبا[143] وظلوا يمرحبونه من عتبة البيت حتى دكان أبي إبراهيم" (سداسية الأيام الستة: 92). وهذه صيغة غريبة وذات أصداء عامية وغير قائمة في اللغة لأن الفعل هو الأصل ومنه نشتق الأسماء (انظر: غنايم، 1995: 162). ويستعمل حبيبي تقنيات لغوية أخرى كالعامية وتفصيح العامية والسجع والجناس وغيرها[144] (انظر: טאהא, 1999: 111-115).

[142]. يقول عبد الله الغذامي أن الحبكة الحقيقية في هذه الرواية ليست في الأحداث ذاتها، ولكنها في اللغة. انظر الفصل السابع "الخراب الجميل- تسترد اللغة أنوثتها". **المرأة واللغة**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1997. ص179-206.

[143]. يتعامل حبيبي مع هذه الكلمة تعاملا لغويا آخر، في موضع آخر، فيعرفها رغم تنوينها مما يناقض قواعد اللغة الفصحى: "وحتى المرحبا أخذ يتحاشاها" (سداسية الأيام الستة: 100).

[144]. يستخدم حبيبي الميتالغة في شرح سوء الفهم الحاصل من علاقة اللغتين العربية والعبرية، حيث قاس معنى مدينة حيفا على مدينة اسرائيل، في حين ان (مديناة) بالعبرية تعني دولة (انظر: المتشائل: 214).

يكثر حبيبي من الخوض في أمور اللغة في أعماله لغايات مختلفة، تكتسب إحداها، وهي المهمة في نظرنا، جزءا من دلالة العمل بمجمله. فالمقارنة مثلا بين الأسماء العبرية والعربية للشوارع، ليست مجرد حديث ميتالغوي، وإنما تخاطب القارئ الفلسطيني ابن حيفا الذي هُجر، وتتواصل معه، وتطلعه على التغييرات الحاصلة في المكان بعد النكبة (1948)[145]، حيث يمثل هذا التاريخ قيام دولة إسرائيل بالمقابل. وهو بذلك "يحاول أن يبقيها حية كجزء من الهوية واللغة" (بولس، 2001: 86).

يلتفت إدوار الخراط إلى الميتالغة من خلال التجنيس الحرفي، فالحرف له دلالاته وايحاءاته من حيث الشكل وطريقة الاتصال والانفصال في الكتابة، وخصائصه الصوتية، ومرجعياته الدينية والأسطورية، وموقعه في الترتيب الألفبائي (انظر: خريس، 1998: 70). فالخراط يلجأ أحيانا إلى تجنيس بحرف معين بحيث يدخل في كل كلمة: "عجيج العباب يعربد في قاع القوقعة التي عصفت بها الأعاصير، وعركتها فتعرت إلا من تعاشيب الربيع العافي، لكن طعنة أعياد العطايا تتعدى العدم إذ نتطاعم. نعمى المتع تتشعشع في عمود الضلوع. عسف العلل والتياع عقابيل الروع عادت بعد أن كان التعري يلتمع بشعار الأعراس. عوّة الضراعة عاتية. أين العنادل عذبة الإيقاع في مناعم العشق العجاج؟..." (الزمن الآخر:134). يأتي التجنيس في حرف العين في سياق الحديث عن اشتراك "ميخائيل" بطل الرواية بإعادة ترميم (قاعة معبد فرعوني يقوم به عمال صعايدة). فحرف العين يبئر العمل[146] ويدل على الجهد والعبودية وتسخير العمال الصعايدة للمعمار، بوصفهم أبديين- دهريين، وكأنهم مدّ متواصل من العمال الذين سخروا لإقامة المعبد زمن الفراعنة، ويدل – كما يقول ابن عربي- على عالم القهر والشهادة، ويرمز إلى الشدة

---

[145] . يتحدث حبيبي عن ظاهرة تغيير أسماء الشوارع العربية بالعبرية كجزء من سياسة تغيير المعالم. وفي موضع آخر ينتقد اللغة العبرية وأساليبها اللغوية في الاختصار والتصحيف والمزج ويقدم العديد من الأمثلة بشكل تهكمي وساخر. انظر: **اخطية**، ص589-592، 610-614.

[146] . نلاحظ تجنيس لحرف العين في الكلمات قاعة، معبد، فرعوني، عمال، صعايدة مما يسلط الضوء على الحدث.

والمصادمة والكثافة في مقابل الحروف المهموسة الدالة على الرحمة واللطف والخشوع (انظر: خريس، 1998: 72).

يقوم الخراط بهذا التوجه الميتالغوي للدلالة على أهمية الحرف في المعنى العام للفقرة ضمن سياق الحدث والصورة المستوحاة منه[147]، مستفيدًا من دلالات الحروف في التراث العربي ومجتهدا في تطوير دلالاتها بشكل ذاتي إبداعي. وقد استخدم هذه التقنية عن وعي كامل بها، في مواضع مختلفة من رواياته قد تمتد إلى صفحتين أو ثلاث[148]، وهو ليس الوحيد في هذا الأسلوب[149]. فهناك الكاتب المغربي محمد عز الدين التازي في روايته "**المباءة**" حيث يعتمد التعبير بواسطة الأحرف بما يشبه فواتح السور القرآنية: "ألف. ياء. لام. سين. واو. نون . كلها كانت حروفي ولا زالت. أنا أنحني وأميل مع إمالة الحرف حيث يميل. للحرف أرضه وسماؤه، أنهاره وناره التي تحرق العالم وتبدأه من الرماد. وأنا كان لي حرف، والحرف وطن، جنة أو جهنم، ابتعاد أو قرب، وحدة وتردد بين اليقين

---

[147]. يقول إدوار الخراط: "عندي في كل أعمالي تقريبا وخاصة في "**رامة والتنين**" و"**الزمن الآخر**" فقرات كاملة تقوم على تسييد جرس واحد أو صوت واحد، أي أنه يوجد حرف بعينه في كل كلمة من كلمات الفقرة التي قد تطول إلى عدة صفحات. لماذا؟ هل هذا مجرد لعبة؟ وإذا لم تكن فما هي ضرورتها؟

أتصور أن هناك، على مستوى أول، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل. ليست هذه الفقرات أرابيسك خاوٍ، بل هي كما أرجو تقطر جانبا من جوانب خبرة الرواية نفسها في كل مرة تقطيرا مركزا ومكثفا، بل وتلخص العمل كله. وإلى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف، الحرف وحده، مستقلا عن الكلمة وعن الجملة، عند الصوفيين، ليس مجرد اللفظ بصوت ما، ولا هو رسم ما، لكن له دلالات هم الذين شققوها واخترعوها أو استبصروا بها واستخلصوها. أليس من حقي إذا كان عملي يدفعني إلى هذا أن أوجد للحرف عندي دلالات تتجاوز مجرد الحسي والعضوي، حتى لو كانت تعتمد عليهما". معهد العالم العربي- باريس. **الإبداع الروائي اليوم- أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين آذار/1988**. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994، ص135-136.

[148]. انظر تجنيس حرف النون في **ترابها زعفران**، ص153-155، وتجنيس حرف الميم في ص174.

[149]. انظر مثلا "**رحيل البحر**" لمحمد عز الدين التازي، حيث يسمي الفصول الروائية بأحرف، ويكرر كلمات وحروفا داخل السياق، ككلمة "يكرر" التي تتكرر 52 مرة في صفحة واحدة، ص 99. وكحرف الحاء في كل كلمة في فقرة ص213 مشيرا في الوقت نفسه إلى الظاهرة بشكل ميتالغوي.

واليقين، اكتشاف لبكارة الأشياء، توحش واستيحاش، دخول في صفاقة المحجب واللامرئي. والحرف هو البدء" (المباءة: 128). وهذا يعطي للحروف قوة سحرية شاعرية، ويجعل اللغة تتحدث عن نفسها، ويجذر العلاقة بين الظاهرة الميتالغوية كملمح ميتاقصي شكلي، وبين رسالة النص ودلالاته المضمونية.

2. 2 الأدب بين الواقع والخيال- الظاهرة الميتاأدبية

ما هي حقيقة الأدب؟ وهل يجسد الأدب الواقع أم يتجاوزه إلى المتخيل؟

"الأدب هو كل ما لم يحدث، ...، فهنيئا للأدب على فجيعتنا إذن، فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب" (ذاكرة الجسد: 7).

الأدب -كمساحة للمتخيّل- ليس له حدود، وهو بهذه الصفة دافع للحداثة والابتكار. والكاتبة مستغانمي تستهل روايتها الأولى بالإشارة إلى أكثر من كتاب، وتلك نبوءة تتحقق بعد أن أصدرت "**فوضى الحواس**" (1998) و"**عابر سرير**" (2003) استمرارا لنفس الحبكة الروائية التي ابتدأتها في **ذاكرة الجسد**.

"وحدها الكتابة هي الأدب. وهي التي ستبقى" (ذاكرة الجسد: 125).

فالأدب قيمة جمالية لا يمكن لأي واقع أن يضاهيها، ولذلك "ما كتبه أراغون عن عيون "إلزا" هو أجمل من عيون "إلزا" التي ستشيخ وتذبل. وما كتبه نزار قباني عن ضفائر بلقيس أجمل بالتأكيد من شَعر غزير كان محكوما عليه أن يبيض ويتساقط. وما رسمه ليونارد ديفانشي في ابتسامة واحدة للجوكاندا، أخذ قيمته ليس في ابتسامة ساذجة للموناليزا ، وإنما في قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آن واحد" (م.ن: 126-125).

ولذلك تبقى هذه الأعمال الإبداعية خالدة، في حين يموت أصحابها ومن كتبت وابتدعت من أجلهم. يموت كل ما هو واقعي ويبقى كل ما هو متخيل. ولكن أين هي الحدود الفاصلة بين الأدب والواقع؟

"أين ينتهي الخيال وأين يبدأ الواقع؟ أين يقع الحد الفاصل بين الرمز والحقيقة؟" (م.ن: 260).

إن هذا التداخل المحفوف بمغامرة الكتابة، يجعل الكاتب مبدعا لعوالم غرائبية في مسروده الروائي، عوالم تتداخل فيها الشخصيات من روايات مختلفة، وكأن النصوص أمكنة وفضاءات خارج الورق. أو يلتقي الكاتب مع أبطال روايته التي اختطها، ثم يكتشف فيما بعد أن هذه الشخصية متناسخة عن شخصية دفنها في رواية سابقة، وأنها بحكم الظروف والمصادفات حضرت موعدا مع الكاتب وأخذت تملي على الأحداث الجديدة صيغة الأحداث التي مرت في الرواية السابقة.

إن واقع النص أعقد بالتأكيد من الواقع الخارجي، فمنطق الحلم والتداعيات هي من مقومات واقع النص، في حين أن الواقع الخارجي تحكمه المحسوسات والمنطق الممكن.

2. 2. 1 الكاتب يلتقي أبطال شخصياته

عندما تخرج الكاتبة لتطارد شخصية ورقية، تلغى الحواجز بين الواقع والخيال، يصبح الواقع جزءًا من لعبة التخييل. وعندما تموت شخصية من الواقع في رواية، فهل هذه جريمة قدر أم جريمة أدب؟ وهل الكاتبة مسؤولة عنها في هذه الحالة؟ (انظر: فوضى الحواس: 119-118).

في "**فوضى الحواس**" لمستغانمي تنمحي الحواجز بين الواقع والخيال. الراوية تروي قصة كاتبة تكتب قصة قصيرة عن عاشقين من المفروض أن يلتقيا في السينما. العاشق يسمي دار السينما واسم الفيلم والوقت. الراوية "كاتبة القصة" تأخذ مقولة "أندريه جيد": "أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل" (م.ن: 44). ولهذا تقرر أن تذهب إلى موعد ضربه بطل قصتها لامرأة أخرى (انظر: م.ن).

ما الذي يحدث؟

تذهب الراوية إلى قاعة السينما وهناك فعلا تلتقي بالرجل، مستدلة على شخصه من خلال العلامة اللغوية التي ألفتها من أقواله في قصته مع العشيقة الخيالية. ويحدث اللقاء ويتم التعارف، وتتورط الكاتبة في علاقة غرامية مع هذا الرجل، تشكل الحبكة الرئيسية لرواية "فوضى

الحواس". إن السينما مكان مناسب لالتقاء شخصيات ورقية مع بعضها، من خلال العمل السينمائي. وهو مناسب أيضا لالتقاء شخصيات واقعية مع أخرى خيالية. ما يذهب لفعله الناس الواقعيون في السينما هو رؤية واقع متخيل. هناك تتوحد الأدوار ويتداخل الواقعي بالخيالي، وتنمحي الحدود الفاصلة بينهما، ويرى الواقعي نفسه متورطا ومتماهيا مع المتخيل. تعكس فكرة التقاء الكاتب بشخصياته التي اختلقها على الورق فكرة المرجعية الواقعية وعلاقتها بالأدب. لا يمكن للكاتب أن يتجاوز الواقع من خلال الأدب إلى درجة الانفصال التام أو القطيعة. ما يحاوله الكاتب، ربما من خلال وهم الانفصال عن الواقع، هو مجرد تكتيك لتأكيد مرجعية الواقع وتعالقه الوثيق مع الأدب.

إنّ هذه الأفكار الميتاأدبية شغلت الروايات الميتاقصية. ففي "**خشخاش**" يتداخل الواقع بالخيال، وتصبح الجنية تملي على الكاتبة ما تريد. الجنية شخصية اختلقتها الكاتبة فاختلطت العوالم، وانعدمت الحواجز، وتداخلت الشخصيات. عندما تتفق الراوية الممتهنة للكتابة مع الجنية على فكرة ما، فذلك يتحقق على مستوى الرواية- الكاتبة الحقيقية.

فمثلا تقول الراوية للجنية: "تعالي نوقع بمن يكتبنا الحيرة، نختبئ ونتركه للفراغ، نختفي فلا يجد ما يكتبه. سنختبئ هنا في مكان قريب، نتسلل بهدوء. نتجاوز الأوراق هنا، وراء الورقة الثالثة سنصمت تماما، نحبس أنفاسنا فلا يرانا، ...، ليس إلا الفراغ، دوننا ليس له إلا الفراغ، فراغ أبيض.. فراغ" (خشخاش: 97). ويتحقق هذا المستوى اللفظي من حوار الراوية مع الشخصية المتخيلة، على المستوى المحسوس للنص. فالصفحات 90-88 هي صفحات فارغة في الرواية. يثبت هذا أن هنالك علاقة حوارية بين الكاتبة وبين شخصياتها، وأن درجة التماهي بين الكاتبة وبين الراوية الممتهنة لمهنة الكتابة في النص، وصلت إلى درجة التحقق الذي يلمسه القارئ بالعين.

2. 2. 2 الشخصيات تحاكم المؤلف

كانت تجربة توفيق الحكيم وطه حسين في **القصر المسحور**[150] تجربة رائدة في مجال محاكمة الشخصيات للمؤلف. تعكس هذه الفكرة التداخل بين الكاتب كجزء من الواقع الخارجي، مع الشخصيات كمركب من مركبات الواقع النصي. فالعلاقة المركبة بين الواقع وعملية التخييل تتجسد في مثل هذه المحاكمات، وتعبر عن ملامح ميتاقصية يتم بواسطتها النظر بإشكالية الكتابة وحدود حرية التعبير، إلى الدرجة التي يتحكم فيها الكاتب بمصائر شخصياته، فإما يبعث فيها الحياة وإما يقوم بقتلها.

"**النجوم تحاكم القمر**" (1993) رواية معاصرة تعيد تجربة **القصر المسحور**، وتخرج الشخصيات منها لتحاكم الكاتب " عناد الزكرتاوي" على قتله شخصية "ديمتريو" بطل روايته "**مأساة ديمتريو**" ويحكم عليه بالإعدام مع وقف التنفيذ.

يدافع المؤلف عن نفسه من خلال طعنه بصلاحيات المحكمة التي تحاكمه: " أنا أطعن في صلاحيات هذه المحكمة. أوقفوا هذه المهزلة. انصرفوا. انصرفوا كلكم. دعوني في وحدتي. أنا لست جانيا أو مجرما. أنا الذي خلقتكم من ذاتي الأدبية، فهل تبلغ القحة بكم أن تحاكموا خالقكم من ذاته الأدبية" (النجوم تحاكم القمر: 45). وكان الرد: "نحن نحاكمك لأنك خلقتنا، أو لأنك تعذبنا فتماطل في خلقنا،...لتبدأ المحاكمة عملها. لتحاكم هذا المجرم وتحكم عليه بالإعدام، وتنفذ الحكم فورا، وفي الساحة العامة، لأنه قتل ديمتريو" (م.ن: 46).

يحاكم الكاتب على كونه مبدعا لشخصياته، ومتحكما في مصائرها، سواء كان التحكم بعذابها أو بقتلها. "نحن نحاكم المتهم لأننا ضحاياه. فقد رسمنا كما يريد هو، لا كما نريد نحن. جسّدنا شخصيات من لحم ودم على هواه، لا على هوانا. جاء بنا لا ندري لماذا، وسيّرنا كائنات كرنفالية بين الناس دون استشارتنا. قتل بعضنا وأحيا بعضنا الآخر، وغيّب البعض الثالث، فلماذا فعل هذا؟ (م.ن: 71).

---

150. انظر الفصل الثاني من هذه الدراسة.

الطريف في هذه المحاكمة أن بنات أفكار الكاتب، الشخصيات التي يفكر فيها كمشاريع لرواياته القادمة تخرج وتصرخ وتطلب محاكمته بنفس درجة الشخصيات التي تم تخليقها: "إنه يسجننا في رأسه منذ أعوام طويلة.. السجن، دون سبب، دون محاكمة، وحتى دون تحقيق، جرم يعاقب عليه القانون، لذلك نطلب، وبإصرار، تجريم المتهم.. دعوه ينل جزاءه، هذا الذي ينثر لنا الوعود، ثم يخلف بها. إننا نريد أن نرى النور، وهذا من حقنا، والمسألة، بعد، ذات خيارين فقط: إما أن يخلقنا كما خلق غيرنا، أو يطلق سراحنا كما أطلق سراح غيرنا" (م.ن).

والطريف الطريف هو الحوار الدائر بين هذه الشخصيات، وبين الشخصيات التي تم اختلاقها، فتقول الأخيرة: "قتل بعضنا وأحيا بعضنا الآخر وغيّب البعض الثالث، فلماذا فعل هذا؟ إننا نريد أن نعرف، ولهذا نحاكمه، باعتبارنا موجودين، أما أنتم ففي عالم الغيب بعد. أنتم غير موجودين إلا في رأسه. أنتم كائنات منسوجة من النوايا والأفكار، ونحن لا نملك صلاحية محاكمة الناس على نواياهم وأفكارهم، أنتم خواطر ونحن ننظر في الأفعال فقط، وعلى أساسها نصدر أحكامنا" (م.ن: 72-71).

تنتهي الرواية بالحكم على المؤلف بالإعدام مع وقف التنفيذ، إلى أن يكتب ما لم يكتبه بعد من روايات وخلافه، إنصافًا للمدّعين الذين لم يروا النور (انظر: القمر في المحاق: 333).

توقيف تنفيذ قرار الحكم بالاعدام مشروط بانتهاء الكاتب من كتابة رواياته، وفي هذا تقاطع بارز مع مقولة رولان بارت بموت المؤلف[151]، فالمؤلف يموت أي ينتهي دوره بعد انتهائه من كتابة النص، فالحكم الصادر بحق المؤلف ليس إجراء عاديًا، وإنما يعكس نظرية نقدية يتبناها الكاتب. فالملامح الميتاقصية الشكلية تصب في النهاية في خدمة الدلالة العامة للعمل أو رسالة النص، متجسدة في النظرية النقدية التي تفسّر علاقة الكاتب بما يكتب.

---

[151] . انظر : رولان بارت. "موت المؤلف". **نقد وحقيقة**. تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص15-25.

2. 2. 3 مخاطبة الكاتب للقارئ

يلجأ بعض الكتاب إلى مخاطبة قرائهم لأهداف منها، كسر الايهام بأن ما يقرأه القارئ هو تخييل، انطلاقًا من الرغبة في التأكيد على ورقية النص والشخصيات. ومنها كسب مشاركة القارئ في التفاعل مع الأحداث والتعاطف مع المؤلف أو الشخصيات. ومنها معاتبة القارئ أو استفزازه أو كسر توقعاته وغيرها[152]. في رواية "**مرافعة البلبل في القفص**" ليوسف القعيد خطاب للقارئ: "أنت تقرأ في هذه اللحظات ما اتفقنا منذ البدء على أنه قصة" (مرافعة البلبل: 6). فالقارئ يدرك منذ لحظة البداية أنه بصدد عمل تخييلي، ولا يمكنه أن يتجاوز مركبات عالمنا ويلغي الصلة مع المرجعية الواقعية. لكن ذلك هو القصد الظاهر فقط. فالابتعاد عن الواقع ليس من باب القطيعة، وإنما من باب توثيق الصلة معه. "**مرافعة البلبل في القفص**" تشير إلى متهم وسجن وهي من مركبات الواقع، في حين يشير البلبل ببعده الترميزي إلى المجاز والخيال، فعلى مستوى رسالة النص، يتوقع من القارئ التعاطف مع الضحية، في حين أن الكاتب يطلب من القارئ اعتبار العمل تخييليًا، أي أن يكون محايدًا في مشاعره، ومن طبيعة الأعمال الواقعية أنها تشدّ القارئ وتبدد من موضوعيته في النظر إلى الأحداث، وتجعله ذاتيًا وانطباعيًا. الكاتب بمخاطبته للقارئ يجعله أكثر عقلانية، وهذا يسهم على المدى البعيد في التقاطع مع الواقع بصورة أكثر التحامًا وترابطًا، في حين أن القارئ العاطفي يتقاطع مع النص الواقعي بصورة قوية على المدى القريب، لكن تخفت قوة هذا التقاطع على المستوى البعيد، وهذا بخلاف المقصود.

وفي رواية "**المتشائل**" يخاطب حبيبي القارئ[153] بقوله "يا محترم": "لن أطيل عليك السرد يا محترم" (المتشائل:212)، قاصدا إبقاء القارئ ضمن دائرة قراءة النص، فلا يشعر بالملل، ويعطيه

---

[152]. يرى محمود غنايم أن نجوى قعوار تخاطب القارئ في قصصها لكونها تتبنى أسلوب كتابة المقال في عرض الهدف من كتابته بناء على خطة مبرمجة ومكشوفة أمام القارئ. وهذا يتعارض مع المبادئ الأساسية لفن القصة لتعارض ذلك مع عنصر الايهام بالواقع. (انظر: غنايم، 1995: 77).

[153]. يكثر حبيبي من مخاطبة القارئ في الملاحظات الهامشية لأغراض مختلفة، وسنؤجل الحديث عنها في سياق آخر قادم، وسنركز على الخطاب داخل المتن.

فكرة عن استراتيجية انكتاب النص. وفي موضع آخر يكسر توقعاته، حتى لا تتكون لديه فكرة مسبقة فيقول: "لا تنتظر مني يا محترم، بعد هذا الوقت الطويل أن أتذكر جميع القرى الدارسة" (م.ن:187)، وقد يقوم باستفزازه: "قلت لك إنك لم تحس بي أبدا، ذلك أنك بليد الحس يا محترم" (م.ن: 170)، ويلجأ إلى التنويع فيستخدم جملة التوجه "يا أستاذ" ربما قاصدا الرفع من ثقافة القارئ: "قبل أن أخرج، عفوا يا أستاذ. بل قبل أن أروي لك ما جرى لي بعد خروجي، من الضروري أن أعرفك بخصلة أصيلة أخرى من خصال عائلتنا العريقة، بالإضافة إلى التشاؤل وإلى أننا مطلاقون" (م.ن: 195).

إصرار حبيبي على مخاطبة القارئ بصيغ مختلفة، تعني إشراك هذا القارئ في عملية انكتاب النص، وضمان تعاطفه معه ككاتب، أو استفزازه من أجل أن يتخذ هذا القارئ موقفًا من النص. هذا الازدواج في التوجه يتوافق مع العلاقة الضدية التي يقوم عليها النص، متمثلا بالتشاؤل كفكرة تحقق وجود علاقة تضاد بين التشاؤل والتفاؤل، وهذا يصب في رسالة النص على مستواها الدلالي السياسي: وجود الإنسان العربي الفلسطيني في إشكالية الازدواج في الهوية داخل إسرائيل، فهو فلسطيني يتعاطف مع شعبه كضحية، ومواطن في دولة يعتبرها جلادًا لشعبه. يعكس الملمح الميتاقصي حقيقة هذه الدلالة، ويتماهى بالشكل الفني مع المدلول العام للرواية، مما يشكل منظومة ميتاقصية متناسقة شكلا ومضمونًا.

2. 2. 4 علاقة الراوي بالكاتب

قد يتحدث الراوي في القصة أو الرواية عن الكاتب بشكل صريح أو خفي، بخلاف القواعد المعهودة بأن يتحدث الكاتب عن الراوي. ففي "**مرافعة البلبل في القفص**" ليوسف القعيد نقرأ للراوي عن المؤلف: "وهناك من قبله [أحد أبطال القصة وهو كاتب] المؤلف، الذي كتب القصة، أو قصة القصة. اسمه طويل: محمد يوسف يوسف القعيد [بضمة على القاف وشدة مكسورة

على الياء[154]]، ومحمد اسمه، ويوسف الأول اسم والده، ويوسف الثاني اسم جده، والقعيد لقبه" (مرافعة البلبل: 6). وفي موضع آخر يقول الراوي عن الكاتب: "قرر المؤلف أن يحجز لنفسه مساحتين في القصة، مكان البداية، وسطور في الختام" (م.ن: 7). فمن يرد التيقن من كلام الراوي عن المؤلف يمكنه الرجوع إلى مبنى النص، فيجد أن الرواية تتألف من خمس قصص، يسبقها فصل بعنوان "هكذا تبدأ القصص"، وتنتهي بفصل بعنوان " هكذا تنتهي القصص[155]". ما يقوله الراوي عن المؤلف هو صحيح، وفي منتهى الدقة. من المتكلم في النص إذن؟ هنالك توحد بين المؤلف والراوي وتبادل في الأدوار.

إن تبادل الأدوار بين المؤلف وبين الراوي يثبت واقعية النص. فإذا كنا نظن أن الراوي خيالي، فهذا دليل على تماهيه مع الكاتب، الذي هو بلا شك شخصية واقعية. لكنّ ما قلناه في موضع سابق[156] في مخاطبة المؤلف للقارئ بأن النص تخييلي، يخالف هذه الفكرة ويؤكد ورقية النص وانزياحه عن الواقع. هذا الحال يعكس العلاقة الضدية والمتاهة التي يمتاز بها النص ما بعد الحداثي، بحيث أن النص ينزاح ظاهريا عن الواقع، لكنه يتقاطع معه في الجوهر وعلى المدى غير المباشر.

في "**ذاكرة الجسد**" علاقة خفية بين الراوية والمؤلفة أحلام مستغانمي، نستنتجها من هذا المقطع: "بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة ولام التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل

[154] . يحاول المؤلف على لسان الراوي أن يؤكد اللفظ الصحيح للاسم لأنه سبب سوء فهم بالنسبة لبعض القراء وهذا ما يلمح له في ص 59 من نفس الرواية: محمد بن يوسف بن يوسف من آل القعيد [مع ضمة على القاف وشدة وكسرة على الياء. وليس القعيد بمعنى الجليس، كما حاول دكتور كل العصور أن يسخر من اسمه].

[155] . يعدد الراوي في هذا الفصل الشخصيات التي ذكرها بالفصل "هكذا تبدأ القصص" ولكن بترتيب مختلف. ويقول: "ما دمنا قد بدأنا بالمؤلف فليس أمامنا سوى أن نختم به. وهذا ما نفعله الأن..." (مرافعة البلبل: 57).

[156] . انظر البند السابق حول مخاطبة المؤلف للقارئ، وما يقوله القعيد مخاطبا القارئ بأن النص هو قصة: **مرافعة البلبل**، ص6.

ضده ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معا. كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما ليقتسم!" (ذاكرة الجسد: 37-36). فالحديث هو عن أحلام. ولا تذكر بشكل أوضح في الرواية. لكن ذلك يؤكد قصدية المؤلفة من خلال كلام الراوية عنها.

في "**الجنازة**" لأحمد المديني قطع لسياق الرواية بفاصلة تقول: "إلى هذا الحد تنقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة. ماذا حدث في ما بعد؟ لا يعرف المؤلف إن كانت روايته قد تمت أو أن أوراقًا جديدة اختلطت عليه" (الجنازة: 97). لكن الرواية لم تنتهِ، فهذا جزء من لعبة السرد الحداثي، فهي تستمر إلى ص143. فهل المقاطع والأحداث التي تأتي بعد هذه الفاصلة ليست من الرواية؟

الطريف أن الراوي يبرر هذا الإشكال عند المؤلف بأمور منها : "أن المؤلف ضيّع الراوي في الزحام الذي يخوضه الشخص الآخر، وقد كانت في حوزته كل عدة الرواية، فأسقط، بالطبع، في يد المؤلف الذي لم يعرف ما يقدم أو ما يؤخر" (م.ن: 98). فإذا كان الراوي يتحدث عن المؤلف، فمن هو الراوي الذي يتحدث عنه الراوي؟ هل يتحدث عن نفسه بضمير الغائب؟ ومن هو الشخص الآخر؟

كل هذا التعقيد هو ملمح ميتاقصي يصب في توثيق الصلة بين الواقع والخيال، ويؤكد درجة الالتحام بينهما، من خلال العلاقات الحوارية التبادلية بين شخوص الرواية والمؤلف، الأمر الذي يعني محاولة المؤلف الخروج من دائرة الحدث وتسليم مصيره إلى أيدي شخصياته الورقية، فكأنها بوصفها له تؤكد واقعيتها وتسعى إلى تثبيت "ورقيته المفتعلة". ربما كانت هذه الورقية المفتعلة بالنسبة للكاتب تعبيرا عن رغبته في تحييد المعطيات الذاتية له والكتابة بشكل موضوعي، مما يعني العودة إلى الواقع من جديد. وهو الرسالة الأساسية الموجهة للقارئ، فهاتان الروايتان ترصدان الواقع العربي في الجزائر والمغرب، أو العربي عمومًا، وهو واقع تاريخي مأساوي، يصح وصفه بالجنازة. فالمطلوب من القارئ أن يتقاطع معه ذهنيا وعاطفيا من خلال الرفض والقطيعة الظاهرية التي تمكنه من التطهير المناسب والرجوع إلى الواقع بوعي ونقاء.

3.2 تداخل الألوان والخطابات الأدبية

تطالعنا الروايات الميتاقصية بتداخل بين ألوانها الأدبية. وتداخل الألوان مسألة نقدية شغلت النقاد[157]. فهل هناك صفاء في اللون الأدبي بحيث أن الرواية لا تحتوي الشعر أو ألوانا أخرى، أم أنه لا يوجد لون أدبي منفصل ومستقل؟ أم أنه يمكن التداخل وتمييع الحدود بين هذه الألوان؟[158]

يبرز التردد في تحديد العمل من خلال تسميته على صفحة الغلاف. فبعض الأعمال الروائية لا يشار إليها بكلمة رواية. فالخراط مثلا "يسم عمله "**ترابها زعفران**" بأنه "نصوص إسكندرانية"[159]، بينما يضع كلمتي "متتالية قصصية" على عمله "**أمواج الليالي**"، ويسمي عمله "**اختراقات الهوى والتهلكة**" بـ" نزوات روائية" (خريس، 1998: 20).

هذا التردد يعبر عن ضعف الولاء للون الأدبي، ويشير إلى إشكالية ميتاقصية في اللون نفسه.

في غلاف رواية "**ذاكرة الجسد**" يكتب نزار قباني : "الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور"، وهذه إشارة إلى شاعرية الرواية.

---

157 . انشغل إدوار الخراط أكثر من غيره في مناقشة هذا الموضوع. انظر كتابه: **الكتابة عبر النوعية- مقالات في ظاهرة القصة-القصيدة**. دار شرقيات، القاهرة، 1994.

158 . من المراجع الهامة حول نظرية الجنس الأدبي وإشكالياتها انظر:

عبد العزيز شبيل. **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري**. كلية الآداب والعلوم الانسانية، سوسة، 2001. جيرار جينيت. مدخل إلى النص الجامع. تر: عبد العزيز شبيل. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999. خلدون الشمعة. مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية. **مجلة المعرفة السورية**، ع177. نوفمبر 1976، ص6-25. محمد الهادي الطرابلسي. **بحوث في النص الأدبي**. الدار العربية للكتاب، تونس، 1988. عبد السلام المسدي. النقد والحداثة. دار الطليعة، بيروت، 1983. رشيد يحياوي. **مقدمات في نظرية الأنواع**. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991. سعيد يقطين. **الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1997.

159 . هذا في الطبعة الأولى الصادرة عن دار المستقبل العربي، القاهرة 1986. لكنه أضاف كلمة رواية على الطبعات اللاحقة.

على مستوى المتن يمكن ملاحظة أشكال مختلفة من تداخل الخطابات والألوان الأدبية، كالمسرحية والمقامة والرسالة والقصيدة والخبر الصحافي والسيرة والحكاية وغيرها.

إن هذا التداخل ليس إجراء شكليًا، وإنما يخدم- بالإضافة إلى كونه ملمحا ميتاقصيا- تجذير الوعي برسالة النص ودلالاته العامة النابعة من قصدية الكاتب بالضرورة، إذ إن فكرة التداخل بين الألوان الأدبية خيار تقنيّ بوعي.

2. 3. 1 الرواية- المسرحية

تمتاز الرواية بالسرد والمسرحية بالحوار، والجمع بينهما في عمل واحد هو تجاوز للأجناس الأدبية ومحاولة للتوفيق بينهما، والاستفادة من خصائص كل جنس، ومن قدراته التعبيرية. وقد كان توفيق الحكيم سباقًا في "**بنك القلق**" (1967)، حينما كتب رواية مسرحية بناها من عشرة فصول روائية وعشرة مناظر مسرحية على التناوب. لكن الرواية المعاصرة تتبنى أساليب جديدة، منها غلبة الحوار على السرد، ومنها الرواية التي تتحدث عن المسرحية كموضوع لها.

2. 3. 1. 1 غلبة الحوار على السرد

تمتاز رواية "**النجوم تحاكم القمر**" بتغليب الحوار على السرد. في هذه الرواية، كما أشرنا في موضع سابق، تجري محاكمة للكاتب، تقوم بها شخصيات رواية من رواياته. تتطلب المحاكمات من الناحية الإجرائية، تمكين الشخصيات من إبداء ادعاءاتها، حججها ودفاعاتها، وهذا يتطلب تغليبا لأسلوب الحوار على السرد. فالشخصية ستقف وتدلي بشهادتها أو إفادتها بالقول الملفوظ، وليس بالمسرود.

يقول الكاتب حنا مينا في استهلال للرواية: "هذه رواية ومسرحية معًا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل" (النجوم تحاكم القمر: 5). هذا الوعي عند الكاتب بقضية التعالق بين الأجناس الأدبية، له تبرير يختلف عن موقفنا السابق، من حيث الانقياد لمواضعات الإجراء وحيثيات سيرورة اتخاذ القرار في مؤسسات القضاء. فالكاتب حنا مينا يرى هذا التعالق بين الرواية والمسرحية محاولة من

التجريب والابتكار، حرص عليها في رواياته الأخيرة، "وليس اتباعًا للرواية التي دعا إليها توفيق الحكيم[160]، وإنما هو محاولة في الرواية، تمزج السرد بالحوار، وتعطي للشخصيات أن تقول سريرتها في مكاشفة تنبني على أرحب مدى من الحرية" (م.ن).

وبغض النظر ما إذا كان هذا التعالق بين الجنسين الأدبيّين ناجما عن حاجة مضمون الرواية، أو تحقيقا لرغبة الكاتب في الابتكار والتجريب والتميز عن سابقيه؛ فإن هذه المحاولة ملمح ميتاقصي، يسعى إلى جعل الجنسين الأدبيين، والعلاقة القائمة بينهما موضوعا جانبيا يضاف إلى الموضوع الميتاقصي المركزي في هذه الرواية، ألا وهو محاكمة الشخصيات للمؤلف.

2. 3. 1. 2 المسرحي والميتامسرحي روائياً

تعكس رواية "**ظلال على النافذة**" (1979) للكاتب العراقي غائب طعمة فرمان توجها روائيا مسرحيا مغايرا. ففي داخل الرواية تعامل مع لون أدبي آخر هو المسرحية. وعند الحديث عن المسرحية يتحول المفهوم إلى نقدي ميتامسرحي. تتحدث الرواية عن عائلة متمزقة مكونة من ستة أنفار: الوالدين، وثلاثة أبناء وابنة. يقوم الابن "شامل" بتأليف مسرحية بعنوان "عقاب الضمير"، وتحتل هذه المسرحية ما يقارب ثلث الرواية. أحداث المسرحية تروي قصة عائلته، دون أن يعرف ذلك زملاؤه الممثلون المقترحون في معهد التمثيل حيث يتعلم.

عندما يتم مناقشة مادة مسرحية نقديًا، فهذا يمثل البعد الميتامسرحي. الرواية تمزج بين الميتاقصي والميتامسرحي، وهكذا تسمح بحوارات نقدية، بين شخصيات الرواية والممثلين[161]. هنالك إمكانية حوار ضمنية بين شخصيات المسرحية وشخصيات الرواية، باعتبار أن المؤلف "شامل" استمد مضمون مسرحيته من عائلته التي تمثل جزءا من شخصيات الرواية. أخفى شامل جزءا من الحقائق الروائية بشأن عائلته، عن المتن المسرحي. بمعنى أن هنالك انزياحا

---

[160] . يقصد مينا رواية ومسرحية "**بنك القلق**" لتوفيق الحكيم (1967). وقد أشرنا في موضع سابق إلى أنها تتألف من فصول روائية وفصول مسرحية مستقلة على التناوب مبتدئة بالروائي ومنتهية بالمسرحي.

[161] . انظر الحوار بين شامل والممثلين لمسرحيته في **ظلال على النافذة**، ص57-61.

فيما تمثله الشخصيات عن أدوارها في الرواية وأدوارها في المسرحية. لا يغيب عنا أن الشخصيات متخيلة في الحالتين، لكن الرواية تمثل واقعا تستمد منه المسرحية عالمها. أي أن واقعًا متخيلاً يشكل مضمونًا لواقع متخيل أيضا. وبنفس القدر يمكن أن نرى شخصية المؤلف" شامل" فهو مؤلف المسرحية، لكنه "مؤلَّف" بالنسبة للمؤلف الحقيقي. فالمؤّلف يأخذ وظيفة مغايرة: فرغم أنه ورقي في الحالتين، لكنه في الواقع الروائي مسيّر ومحكوم، بينما في الواقع المسرحي هو مبدع. "والحقيقة أن وجود المسرحي داخل الروائي، يظهر إحساس المؤلف الحاد بصعوبة تمثيل الواقع، لا سيما عبر الشكل الروائي الواقعي" (علقم، 2006: 157)، ولهذا كان هذا التداخل من أجل استعانة كل لون بما ينقصه في اللون المقابل.

إن حالة التمزق بين أفراد العائلة التي تجمع شخوص هذه الرواية، تعكس مضمونيًا رسالة النص العامة، وهي رصد حالة التمزق القائم في الواقع، وحاجة هذا الواقع للتطلع إلى أفق إيتوبي تخييلي، يستمد عناصره الأساسية من الواقع، وينزاح عنها ليحقق التلاحم معها من خلال مسرحة أحداثها وبنائها من جديد. وهذه تمامًا ما تقوم بها الرواية من خلال الجمع بين أحداثها الروائية الواقعية، وتأليف مسرحية تستمد أحداثها من تلك التي في الرواية.

2. 3. 2 الرواية- المقامة

لجأ بعض الروائيين إلى المزج بين الرواية والمقامة، أو توظيف شكل المقامة أو بعض عناصرها داخل العمل الروائي، إيمانًا ضمنيًا بالعلاقة الحميمة التي تربط الجنسين وتأثير اللون الأقدم (المقامة) على الأحدث (الرواية)، وتعبيرًا عن التواصل مع الماضي أدبيًا، بحيث تتم استعارة أشكال تعبيرية قديمة، وتوظيفها في مضامين معاصرة، ولعله هوس التجريب.

2. 3. 2. 1 المقامة في الرواية- لقاء الكاتب بالكاتب.

في الرواية الأخيرة "**المقامة البصرية العصرية- حكاية مدينة**" للكاتب العراقي مهدي عيسى الصقر يهيمن التخييل على الرواية، مستمدًا مضامينها من واقع مدينته البصرة، مستعرضًا مجدها الغابر، بعد أن اضطر إلى هجرها إلى بغداد، ومستحضرا فيها رموز البصرة جميعا:

القدماء والمحدثين، الأحياء والأموات، من شعراء وعلماء وأدباء وقادة وولاة وفقهاء. ومنهم صاحب المقامات الشهير أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري الذي يلتقيه الراوي في الرواية مصادفة، ويتفقان على أن يكتب الثاني رواية عصرية عن البصرة، ويستكمل الحريري مقاماته الخمسين بمقامة جديدة هي "**المقامة البصرية العصرية**"[162]، يوثقها الصقر ، لتخرج روايته[163] إلى القارىء مذيلة في خاتمتها[164] بمقامة متخيلة للحريري، يكتبها في حب البصرة بعد أن فارق زمنه القديم وعاش أحداث العصر وسمع من الراوي ما طرأ على مدينته من متغيرات وأحداث وقصص وأحوال، لم تخطر له على بال.

إن المقامة في الرواية، تعني استحضار الزمن في زمن آخر. وهذه رؤية تأريخية أدبية يتم من خلالها تطعيم مواضعات القص الحداثي بنكهة القص الكلاسيكي، والإعلان عن إمكانية التواصل بين الجنسين، بنفس القدر الذي يبرز حالة التباين والاختلاف بين الأزمنة.

التقاء الكاتب بالكاتب يرفع من قيمة الكاتب القديم، فهو المستحضر في النص الجديد، وحضوره في النص الحداثي يعبّر عن رؤية نقدية للعلاقات داخل الأدب من منظور تاريخي، فالحداثي يحتاج إلى الكلاسيكي، ويتواصل معه، وبدون هذا التواصل يفقد النص الحداثي أصالته. الحريري في النص الحداثي يكتب مقامة جديدة، وهذا يمثّل الدلالة العامة للنص، وهي الرغبة في استمرار القديم وتواصله مع الحاضر. إعادة كتابة الماضي داخل الحداثي، تعني صياغة الحداثي بأدوات الماضي، والكشف عن عجز الحداثي في النهوض بالكتابة الروائية بدون التواصل مع الماضي.

---

[162]. ننوه إلى أن **مقامات الحريري** تتضمن مقامة بعنوان "**المقامة البصرية**".

[163]. الصفحات من 5-200 هي الصفحات التي تعبر عن العنوان حكاية مدينة وهي الرواية التي ينسبها الراوي إلى نفسه.

[164]. الصفحات من 201-223 هي المكان الذي يوثق فيه الصقر المقامة البصرية العصرية التي ينسبها للحريري.

2.2.3.2 أبطال الرواية يلتقون أبطال المقامة

في رواية "**رسمت خطا في الرمال**" للكاتب السوري هاني الراهب، تلتقي شخصيات من التراث العربي من عصور مختلفة، لرصد صورة المستبد العربي المعاصر. كشهرزاد التي تلتقي الحجاج بن يوسف، وشخصيات تراثية متخيلة تلتقي شخصيات الرواية. أبرز شخصيات هذا اللقاء هو التقاء عيسى بن هشام[165] راوي مقامات بديع الزمان الهمذاني وأبي الفتح الأسكندري بطل هذه المقامات مع محمد عربي محمدين بطل الرواية ومع شخصيات روائية أخرى كالخليفة دهريار آل نفيطان الذي يمثل الحاكم العربي المستبد، وشهرزاد، وعمر بن الخطاب[166] (انظر: رسمت خطا في الرمال: 13، 80).

يمثل هذا اللقاء تعبيرًا عن تشابه الواقع العربي في مختلف عصوره، وأداة فنية لرصد تراجيدية الواقع المعاصر، من خلال استحضار الماضي. الفارق بين الشخصيات هو في مفهوم البطولة، ففي المقامات مثلا تنتهي الحبكة بتحقيق هدف الشخصية وهذا يعني أن الشخصية المركزية بطل، لكن الأبطال العاصرين، كما يصورهم الراهب في **رسمت خطا في الرمال**، أبطال مهزومون أو أبطال جزئيون أو أشباه أبطال. هذا التحول في مفهوم البطولة يعكس تحولات الشخصية الروائية في فترة ما بعد الحداثة، وانتهاء زمن البطولات، وسيادة زمن الفوضى والتحطم في الواقع. إن هذا اللقاء بين الشخصيات يظهر، من خلال التباين والتضاد، مدى مأساة الحاضر، ومدى عمق الخط المرسوم في رمال الصحراء العربية.

---

[165] . يخصص الفصل الخامس من الرواية لعيسى بن هشام وهو بعنوان "عيسى بن هشام في بتروأرض الأعراب"، ص80-113.

[166] . يخصص الفصل الثاني لأبي الفتح الأسكندري وهو يبحث عن عمر بن الخطاب، ص13-27. ولكنه يلتقي بشخصيات أخرى على امتداد المتن الروائي.

3.2.3.2 الرواية الشطارية (البيكارسكية)[167]

تعني الرواية الشطارية نمطا من الروايات الذي يختص بالمكدين والمحتالين والمهمّشين والصعاليك والفقراء واللصوص. وعلاقتها بالمقامة واضحة، فالمكدّي صاحب الحيلة الذي يحظى ببطولة المقامة، هو إحدى الشخصيات المركزية في الرواية الشطارية.

من أشهر الروايات العربية التي يمكن تصنيفها تحت هذا اللون "**الخبز الحافي**" لمحمد شكري، و"**محن الفتى زين شامة**" لسالم حميش. والأولى سيرة ذاتية "تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشابّ أمّيّ في أدنى مراتب الفقر، ينتقل بين طنجة ومدن المغرب، بحثا عن لقمة الخبز الحاف. والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الرواية العربية، مستندة إلى المقامات مطورة إياها إلى فن روائي عربي الأساس. ولعلها على المدى أن تقود إلى فن روائي عربي يكون أكثر صدقا وأحر طعما من كثير مما يكتب في حقل الرواية العربية، شريطة أن تتخلّص من بعض ما يصدم الشعور بلا مبرر فني، ويجعل السيرة في بعض أجزائها صراخ احتجاج طفولي ورغبة في تحطيم المواضعات لمجرد التحطيم. ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي

---

167 . أصل التسمية (البيكارسكية) من اللفظة الإسبانية "بيكاريسكا" (PICARESCA) لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها بيكارو (Picaro) (الشاطر) أو(المغامر) الذي يقول عنه قاموس الأكاديمية الإسبانية: " نموذج شخصية خالعة و حذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه: " بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال ومتسول". وتعتقد الأكاديمية الإسبانية أن لفظة (Picaro) مشتقة من فعل (Picar) في معناه الشعبي المجازي، ويقصد به معنى الارتحال والصيد واللسع .وتعني (picaresque) في اللغة الفرنسية الأعمال التي تصف الفقراء والمعوزين والمعدمين والصعالكة والمتسولين والأنذال أو قيم المتشردين والمحتالين واللصوص في القرون الوسطى.

انظر موقع الدكتور جميل حمدوني:

http://www.jamilhamdaoui.com/modules.php?name=News&file=article&sid=40#_ednref1

أخرجت رواية لازاريللو دي تورميس[168] (Lazarillo de Tormes). وأن تتحرك في أرجائها شخصيات من إسبانيا، مابين شرطة ومحققين ومدنيين أوجدهم الحكم الإسباني وأوسع لهم" (الراعي، 1985: 9). وقد تابع محمد شكري هذا الأسلوب في عمل لاحق[169].

أما الرواية الشطارية الثانية فهي "**محن الفتى زين شامة**" فهي ترصد حياة شاب متناقض عاشق لفتاة في فترة من الظلم والاستبداد، يقع في مقالب عديدة ويتم سجنه ويشترك في التمرد والثورة على أنظمة حكم مستبدة تعكس واقع العالم العربي المعاصر. تعكس الرواية أحداثا تاريخية بأسلوب مبطن وخفي يعتمد على التلميح، ولا يفصح عن واقع محدد.

تتبنى رسالة النص عند محمد شكري وسالم حميش رصد الواقع العربي المأساوي، ووجود حالة من الفوضى السياسية والاجتماعية، وظهور شخصيات مهمشة في مركز الأحداث، وهذا شبيه إلى حدّ ما بالمقامة وفكرة المكدي الذي يلعب دورا بارزا في القصة، وينال مبتغاه في نهايتها. استحضار المقامة كلون أدبي أكبر من أن يكون مجرد تقنية فنية ميتاقصية، وإنما سعي من أجل إثراء الدلالات العامة للنص، من خلال المقارنة بين أزمنة وأمكنة مختلفة لنفس الواقع. وقد سار على هذا النهج محمد زفزاف[170] ومحمد الهرادي[171] وغيرهم[172].

---

[168] . هي أول رواية شطارية وقد ظهرت في إسبانيا في القرن السادس عشر ثم انتقلت إلى فرنسا وباقي الدول، كاتبها مجهول.

[169] . انظر رواية "**الشطار**" الصادرة عن دار الساقي، بيروت، 1997. وفيها رصد لحياة الصعاليك والمنبوذين والفقراء وكفاحهم في الواقع القاسي المعاصر.

[170] . انظر روايته "**المرأة والوردة**". وفيها رصد لحياة طالب عبثي ومتمرد على أساتذته، يعيش حياة اللذة والمجون والجنس والمخدرات.

[171] . انظر روايته "**أحلام بقرة**". وفيها تناص واضح مع رواية لازاريللو دي تورميس، حيث يرد اسمها في متن الرواية، ويسمي الفصل الثالث بعنوان لازاريو في الجنة. بالإضافة إلى الهوامش وشخصية الأعمى في الروايتين.

[172] . يعتقد روجر ألن أن **المتشائل**، بالإضافة إلى رسالتها النقدية التصويرية لواقع العرب داخل إسرائيل، تمثل إحياء لأسلوب المقامة الذي يصور حياة المتشردين والذي ابتدعه الهمداني في القرن العاشر وأحياه المويلحي في العصر الحديث **بعيسى بن هشام**. انظر: ألن، مرجع سابق، ص67.

3.3.2 الرواية- الرسالة

تتبنى الرواية الحداثية أسلوب الرسالة، كشكل من أشكال التجريب، وربما التواصل مع التراث. ولإفساح المجال أمام الشخصيات المضطلعة بإنتاج الأفعال والأحداث ، لتتكلم بحرية كاملة، مساعدة الشخصيات على إبراز مشاعرها وعواطفها دون تدخل مباشر من الراوي. وفي نفس الوقت تقوم الرسائل بقطع وقائع السرد مؤقتًا (انظر: Day, 1987: 52). كما أنها تريح الراوي من أعباء عملية السرد، وتخلق لغة وسيطة توهم بالتجرد واللاشخصية من جانب الراوي والمؤلف تتوسط بين القارئ والواقع، لكي يبدو العمل أكثر واقعية (انظر: Eagleton, 1982: 25).

تقوم رواية "**بنات الرياض**" على تقنية حداثية، تعتمد أسلوب الرسائل، والمراسلات والمذكرات التي تتخذ من عالم الانترنت فضاءً للنشر والقراءة، مستحضرةً طرق الكتابة في المجموعات، والمنتديات، وغرف الدردشة الإلكترونية (chat)، ولعل هذه التقنية أحدث التقنيات السردية التي تتميز بها الرواية الحديثة، وتكون رجاء الصانع – بإضافتها الإنترنت، قد عمقت أكثر هذه التقنية الحداثية، لتبدو إحدى المقترحات الجديدة في النص ما بعد الحداثي. ينبني المعمار الروائي في هذه الرواية بفتاة مجهولة ترسل إيميلاً واحداً نهار كل جمعة إلى معظم مستخدمي الإنترنت في السعودية، وتقص في هذه الرسائل قصص صديقاتها الأربع: قمرة، ميشيل (مشاعل)، سديم ولميس، مستعرضة صورا قاسية المشاهد في الواقع السعودي، ومزعزعة تابو المضامين المحرمة والقضايا الحساسة التي يضعها المجتمع السعودي في الظل وخلف الستار.

نرى بالإضافة إلى **المتشائل** أعمالا روائية أخرى تحمل اسم المقامة، أحيانا تحاكيها أسلوبا ولغة **كالمقامة الرملية** للروائي الأردني هاشم غرايبة وهي لا تخلو من تجديد في الشكل، وأحيانا تنزاح عنها وتتجه للأساليب المعاصرة واللغة الحداثية **كالمقامة اللامية** للروائي العراقي جمعة اللامي. والأخيرة تحفل بتعدد الخطابات ووجود الهوامش والملاحق والنصوص الشعرية الحديثة.

تبدأ الرواية بترحيب ساتيري: "مرحبا بكم في قائمة مراسلات "سيرة وانفضحت[173]" البريدية" (بنات الرياض: 7)، وتمتد على خمسين رسالة إلكترونية ترسلها الفتاة المجهولة والمسماة باسم "موا" لكل "من هم فوق الثامنة عشرة، وفي بعض البلدان الحادية والعشرين، أما في السعودية فبعد السادسة (لا أعني السادسة عشرة) للرجال وسن اليأس للفتيات" (م.ن: 9). " تفشي فيها أسرار صديقاتها اللواتي ينتمين إلى الطبقة المخملية، التي لا يعرف أخبارها عادة سوى من ينتمي إليها (انظر: م.ن: الغلاف).

يبدأ كل فصل بالمرسل إليه :To seerehwenfadha7et@yahoogroops.com :

والمرسل: From: seerehwenfadha7et

والتاريخ: (ابتداء من 13.2.2004 -11.2.2005) ....:Date

والموضوع: ......Subject

ويتغير اسم الموضوع في كل رسالة. يجسد هذا المبنى المتكرر عبر خمسين رسالة إلكترونية لونًا أدبيًا خاصًا يتعامل معه متصفحو الانترنت يوميًا. إن تكريس هذا المبنى يؤكد من واقعية الأحداث الروائية، ولهذا جاء استهلال المؤلفة: "أي تشابه بين أبطال الرواية وأحداثها والواقع هو تشابه مقصود". يلي ذلك مفتتح سردي من آية أو حديث شريف، ثم نص الرسالة.

تحفل الرسائل بالأخطاء الإملائية والطباعية والنحوية، وبكلمات وألفاظ مألوفة في لغة المنتديات، مما يجسّد الرسائل الالكترونية واقعًا قائما. وليس ذلك ضعفًا عند الكاتبة، فهي جديرة بالثقة وضليعة بالأدوات التعبيرية كما يظهر في مواضع أخرى من الرواية، وقد عبرت عن موقفها بملمح ميتاقصي واضح في نهاية الرواية: "أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق. إنها مجرد تأريخ لجنون فتاة في بداية العشرينات، ولن أقبل إخضاعها لقيود العمل الروائي الرزين" (بنات الرياض، 318).

---

[173] . تحريف المثل "سيرة وانفتحت". وهو أيضا اسم برنامج تلفزيوني لبناني ما زال يبثه تلفزيون المستقبل ويعنى بالقضايا الاجتماعية.

إن تبني أسلوب الرسالة يؤكد قصدية الكاتبة على أنها تكتب نصا ذا رسالة، ولعلّ هذه القصدية كانت جدا واضحة بالنسبة للمتلقي السعودي، مما زعزع عددا كبيرا من القراء عند صدور الرواية، وخلق ردود فعل غاضبة في المجتمع السعودي.

تتبنى روايات أخرى المزج بين السرد وأسلوب الرسائل، من باب التواصل في حالات الاغتراب والبعد الجغرافي[174] والاغتراب النفسي[175]، ومن باب التنويع والتجريب[176]، وربما تبنت بعض الروايات أسلوب الرسالة عندما تتقاطع مع الموروث التراثي[177]، فالرسالة لون أدبي قديم ويصلح لأن يكون في نفس الخانة مع التراث العربي الكلاسيكي.

4.3.2. الرواية – القصيدة

تتداخل الرواية بالشعر، تضمن الرواية الشعر، وتحفل بالشعراء كعالم في فضاءاتها اللانهائية، وتغدو أحيانا فضاء لمناقشة الشعر نقديا. ولكن عند الانتهاء من قراءتها، فإن القارئ يصل إلى لحظة شاعرية حالمة أو كابوسية، حتى لو لم تكن الرواية شاعرية أو لها علاقة مباشرة بالشعر كلون أدبي.

يقول إلياس خوري: "حين ننتهي من قراءة الرواية، ونحاول القبض على أحداثها لنستعيدها، تفلت الأحداث من بين أيدينا، ولا يبقى سوى الصوت الشعري الذي يوحد أزمانًا

---

[174]. انظر مثلا رواية "**ذاكرة الماء**" للروائي الجزائري واسيني الأعرج ففيها يبعث الراوي رسائله إلى مريم.

[175]. انظر "**كوابيس بيروت**" لغادة السمان مثلا، فهي تتبع تقنية كتابة اليوميات على شكل كوابيس تمتد على 197 كابوسا وتنتهي بحلم. وهي تصف المعاناة والاغتراب النفسي زمن الحرب الأهلية في لبنان. في رواية "**نزل المساكين**" للطاهر بن جلون يختلق الراوي شخصية وردة كبديل إيتوبي عن زوجته ويحاول من خلالها التواصل روائيًا عن طريق رسائل يرسلها لها على امتداد الملفوظ الروائي.

[176]. انظر مثلا الجزء الثاني (ص 73-124) من رواية "**ظل الأفعى**" ليوسف زيدان. دار الهلال، القاهرة، 2006. حيث يحتوي على مجموعة من الرسائل ترسلها أم إلى ابنتها، في حين كان الجزء الأول معتمدا على السرد. كذلك تظهر أبعاد ميتاقصية أخرى في الرواية مثل الحديث النقدي عن الإلياذة، ص96-99.

[177]. يمكن ملاحظة ذلك في "**رسالة البصائر في المصائر**" لجمال الغيطاني، وفي "**المتشائل**" لإميل حبيبي. وكلاهما يستمد مضامينه من التراث العربي.

متداخلة في انشداد كامل نحو الداخل. لا هدف للحدث الروائي سوى الوصول إلى أحد أمرين: الحلم أو الكابوس" (خوري، 1982: 155).

2. 3. 4. 1 الرواية الشاعرية

يمتاز الخطاب النسوي بشاعرية اللغة، من باب التأكيد على الحضور الأنثوي في الرواية. ففي "**فوضى الحواس**" نقرأ نصا أقرب إلى الشعر منه إلى النثر:

"هو، رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى. يباغتها بين نسيان وآخر. يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل.

تمتطي إليه جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخليّ لا يعترضه منطق. فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه.

هو رجل الوقت سهوا. حبّه حالة ضوئية. في عتمة الحواس يأتي

يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغباتها المستترة. يشعل كل شيء في داخلها.. ويمضي" (فوضى الحواس: 10).

أليس هذا الكلام شعرا؟

يبدو أن الرواية النسائية تميل إلى اللغة الشاعرية، في محاولة منها لتأنيث الرواية. ففي "القلق السري" للروائية البحرينية فوزية رشيد ميل شديد إلى لغة الشعر: "كان ضبابًا، وكان شيئًا يشبه الهلام، أو عالما صغيرا من الرؤيا- يتماوج قمرًا مسافرًا في العتمة ووجهها يركض خلفه. فحيح النور يلاحقها. قيل إنه القمر وهي الشمس... إنهما يلاحقان بعضهما ولا يلتقيان. هو ذكر وهي أنثى" (القلق السري: 14).

تمثل هذه اللغة لوحة متكاملة لعلاقة الرجل بالمرأة[178]. من خلال هذه الاستعارة نلمس البعد الرومانسي المتماوج في حالة ضبابية، تشبه إلى حد كبير طبيعة هذه العلاقة المبنية على

---

[178] . يلاحظ تكثيف اللغة الشاعرية انسجاما مع الحب وعلاقة الرجل بالمرأة في **قصة حب مجوسية** لعبد الرحمن منيف.

طرف يلاحق الطرف الآخر ولا يلتقي به، فلكل منهما مداره وزمانه: "له (أي القمر) دورة خاصة به في فلك الليل، ودورتها تبدأ في النهار" (م.ن).

وفي مشهد شاعري آخر نقرأ "تكتظ اللوحة الآن بالصيحات وبتدافع الأمواج البشرية، حلقة زار عصرية، وقارعو الطبول يتوسطون هياج البحر البشري، متدحرجين حولهم على صوت، يطغى بنشوة الأصابع المسيجة بعنفوان الرعود. تقدمت العجوز وترنّحت بأقصى ما يتيحه لها عنفوانها، مسكونة بالحمّى، مرتحلة في الغيبوبة، متناسية وقع عصاها السحرية، مستبدلة إياها بتلك التي في أيدي قارعي الطبول. وفي انقلاب المشهد يتحول الإعصار المتحرك إلى بؤرة متكاثفة تتبعثر فيها الأجساد، واقعة تحت تأثير سحري يلسعهم دون هوادة. هذه المرة تتقدم إلى الوسط فتاة، تحمل هديرا خاصا تعكس فيه نبض اشتهائها الأنثوي، في رجرجة صدرها وصلابة الساقين. التصفيق يرتفع والثوب الشفيف ينزاح تدريجيا، عن ساقيها الأبنوسيتين بمرح حلزوني مؤثر" (م.ن: 143).

تتزامن حدة هذه اللغة الشاعرية مع حضور الأنثى، فتعطي المشهد طقسًا غيبيا رومانسيا، فعله المكثف هو الرقص. وفي حلقات الزار التي عادة تستخدم لطرد الأرواح الشريرة، تكون المرأة في بؤرة الحدث. فيلتقي العجائبي والشاعري والأنثوي على هذا النحو وينفضّ في زمن "يصبح كالعجينة، يتشكل حسب رغبة من يمسك به، لا يفلت من أواره إلا حين يفلت الهياج من الأرواح الطليقة" (م.ن).

إن الرواية الشاعرية تتجاوز بعدها الميتاقصي وتحيل إلى رسالة النص، هذه الرسالة التي تحاول فيها فوزية رشيد التأكيد على أنوثة المرأة مقابل ذكورة الرجل، من خلال المقابلة بين القصيدة والرواية. اللغة الشاعرية تعيد للكتابة أنوثتها وتحيل إليها على أقل تقدير. وتزيد من حضور الصوت النسوي داخل الرواية، وتؤكد على خصوصيته وتميزه.

تمتاز اللغة الشاعرية في الرواية بكثرة النعوت والتشابيه واختفاء أدوات الربط، وشيوع التكرار اللغوي والتعابير المجازية (انظر: يعقوب، 2004: 157- 244). وللرواية النسائية نصيب

بارز في اللغة الشاعرية وتأنيث الرواية والميتاقص عموما، كشكل من أشكال لفت الانتباه إلى مكانتهن وإبداعاتهن.

2. 3. 4. 2 تضمين الشعر في الرواية

يعتبر تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية. وهو في نفس الوقت وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد. كما يمكنها أن تشكل ملمحا ميتاقصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر خارجيّ كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية.

في "**ذاكرة الجسد**" قصائد مكتوبة على أنها قصائد، جاءت على لسان زياد أحد أبطال الرواية:

"لم يبق من العمر الكثير
أيتها الواقفة في مفترق الأضداد
أدري..
ستكونين خطيئتي الأخيرة
أسألك.
حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى
لك متسع لأكثر من بداية
وقصيرة كل النهايات
إني أنتهي الآن فيك
فمن يعطي للعمر عمرا يصلح لأكثر من نهاية[179]" (ذاكرة الجسد: 261-260).

---

[179] . قصائد أخرى لزياد في الصفحات: 259-262 من "**ذاكرة الجسد**". يتكرر قسم من هذه القصائد كتناص داخلي في "**فوضى الحواس**" ص 288-290. وفي رواية "**خشخاش**" تقول الشخصية الروائية كلاما شاعريا فتقول لها الراوية: هذا شعر أيتها السمكة. ص 38. وفي **العصفورية** لغازي القصيبي تضمين لأشعار عدد كبير من الشعراء مثل:إسماعيل صبري ص21، العقاد ص22، حافظ إبراهيم ص28، أحمد شوقي ص31، أدونيس ص40، الجواهري ص41 وغيرهم.

يعتبر هذا التضمين صورة تعبيرية تتوافق مع رسم الشخصية الروائية للشاعر. فلا يعقل أن تقوم شخصية بدور شاعر، ولا نقرأ لهذا الشاعر شيئًا في متن الرواية. ينسجم هذا الشعر مع شاعرية اللغة، فالكاتبة لا تكاد تبتعد عن هذه اللغة.

وقد يكون ذكر الشعر والشعراء وتضمين الشعر شكلا من أشكال التعبير عن ثقافة الشخصيات ونمط التربية الأدبية التي تترعرع عليها الشخصيات في مراحل تطورها على امتداد العمل. ففي "**أطياف**" تذكر رضوى عاشور المتنبي وتأتي ببعض أبياته عند حديثها عن عائلتها وتعاطيها الشعر وقراءة الأدب (انظر: أطياف: 107-106).

وفي "**نزل المساكين**" للطاهر بن جلون تضمينات خفيفة للشعر، ولكنها في السياق الرومانسي أو الإيروطي للأحداث. فالشعر لغة المشاعر وبه تستثار الشهوة والمتعة[180]، كما أنه وسيلة تعبير عن النشوة الحاصلة في تواصل العشاق.

يكثر تضمين الشعر في الأشكال الروائية التي تحاور الألوان الأدبية القديمة كالمقامة والسيرة الشعبية. ففي **المقامة الرملية** تضمين للشعر الفصيح[181] والعاميّ[182]، وفي **المقامة اللامية** تضمين لشعر حديث[183]، وفي "**ملحمة الحرافيش**" لنجيب محفوظ تضمين لشعر بلغة مجهولة[184].

[180]. يشتري الراوي سلة تين وهو في طريقه إلى اللقاء بإيزا الفتاة التي يعشقها. تقوده حبات التين إلى تداعيات شهوانية: الفاكهة المفضلة، فاكهة الجنة، الفاكهة المحرمة/ تشبيه حبة التين بفرج المرأة، قصيدة التين لأندريه جيد، تضمين قصيدة التين داخل المتن الروائي. وعندما تصل إيزا يبدآن بأكل حبات التين على أجسادهما لحسا وسحقا، كمقدمة للتواصل الجنسي. انظر: (نزل المساكين: 181-182).

[181]. انظر تضمين أبيات في **المقامة الرملية** لأبي نواس ص238، ولزهير ص143.

[182]. انظر: م.س، ص195.

[183]. انظر الصحف المرفقة في آخر **المقامة اللامية**، ص129-165.

[184]. انظر **ملحمة الحرافيش**: ص31، 208، 261، 286، 318، 515، 543، 563.

3.4.3.2 شخصية الشاعر في الرواية

تتسع الرواية في تشكيلة شخصياتها لتشمل الأدباء والنقاد والشعراء. إن وجود هؤلاء داخل الرواية يؤكد على الظاهرة النقدية التي تتعاطاها ملامحها الميتاقصية. ويعبر عن حالة التماهي ووحدة الحال وأزمة الكتابة المشتركة بين المبدعين. الرواية مظلة ميتاأدبية تتسع لأشكال مختلفة من الأدب وألوانه.

في "**الزمن الموحش**" لحيدر حيدر تظهر شخصيات لعدة أدباء متخيلين، كأبطال يتحركون داخل الفضاء الروائي، كراني الكاتب الروائي والشاعرين وسامر ومنى معشوقة الراوي، في حين يتم ذكر شعراء من فترات أدبية سابقة كطرفة بن العبد وامرئ القيس وأبي نواس والشنفرى وعروة بن الورد[185] (الزمن الموحش: 65).

الشعراء الذين يظهرون في الرواية يساهمون في طرح تصور لمفهوم الشعر، ومن خلالهم نقرأ حوارات مع الراوي تتعلق بالكتابة الشعرية ونظريتهم الأدبية حول تعريف الشعر وانكتابه. يسأل الراوي صديقه راني الكاتب : "متى تكتب الشعر؟

- عندما يتعتعني السكر. أنذاك يصير العالم طيفًا ورؤى فأدخل هلام الألوان والصور المترائية.
- لعلّ هذا يفسّر ضبابية شعرك.
- ليست ضبابية. أنا أكتب بالرائحة واللون والوجع.
- الوجع الخاص!
- ومتى كان الشعر غير وجع رؤيوي شديد الخصوصية" (م.ن).

وهنا تظهر الحالة الشبيهة بالسكر الصوفي عند كتابة الشعر، والارتباط الشديد التعالق بين البعد الخصوصي المعاني وبين كتابة الشعر.

---

[185] . وكذلك ماياكوفسكي، ص56، الحلاج، ص89، جوته وجبران وبودلير ورامبو وبيرون، ص88، لوركا والسياب، ص116، والخيام، ص139، وابن الفارض ، ص175 من **الزمن الموحش**.

وفي حوار آخر حول تعريف الشعر، يقول الراوي لشاعر آخر يدعى سامر البدوي:

"شعرك تهويمات محض شخصية. تزوغ في رأس متفجر بالخمر والتمرد الفوضوي. عندما تكتب الشعر تولد لك عين ثالثة ترى ما لا يراه الآخرون.

- ذلك هو الشعر.

- بل ذلك هو الثمل الطيفي عن طريق اللغة. هل تودّ أن يقال عنك أنك شاعر سريالي؟" (م.ن: 104).

ربما تعكس هذه الحوارات نظرة الكاتب للشعر من خلال الراوي. فالشخصيات في الرواية مفتعلة ولا تساهم كثيرا في الأحداث الروائية. ولعل أكثرها إقناعا هي منى الشاعرة التي نقرأ العديد من أشعارها في مواضع متفرقة من الرواية[186]، وتشكل شخصية مركزية فيها. **فالزمن الموحش** هو مرثية لحيدر حيدر، يرثي بها الأمة العربية بعد حرب 67 على أثر هزيمتها مع إسرائيل. تمثل منى الصوت الشعري الأنثوي المتماهي مع الأرض والوطن محاولا في النهاية أن يبشر بالأمل والخلود من خلال الشعر: "أريد أن أكتب قصيدة طويلة مصاغة من أشعة خالدة ربما تضمّد جروح الآخرين، وتذكرهم بأن عليهم أن ينعموا بحياتهم إلى أن يأتي زمن الاحتضار" (م.ن: 307). كتابة الشعر كما قيل سابقًا عين ثالثة ترى ما لا يراه الآخرون، ووجع شديد الخصوصية، وهذه الأفكار تتقاطع مع الصورة الدلالية العامة للزمن الموحش، الزمن العربي شديد الخصوصية الذي يحتاج إلى عين ثالثة ترى حقيقته بعد النكسة.

2. 3. 4. 4 الميتاشعري في الرواية

تصلح الرواية الميتاقصية لأن تكون وعاءً لنقد الشعر. إنه التداخل الحاصل ما بين الميتاشعري في الميتاقصّي كأشدّ ما يكون عليه تكثيف الظاهرة الأدبية الواعية لذاتها.

يناقش حيدر حيدر بعض الأفكار النقدية ويعطي الراوي سلطة تقييم الشعر الذي تكتبه منى:

[186]. انظر: (الزمن الموحش: 118، 203، 305-308)

"لغتها الشعرية فجة. غير أنها عبر كلمات لا شعورية متناثرة، تحاول أن تعبر عن الخلل الكوني فيها وفي الإنسان منذ حدث السقوط. في كلماتها الفطرية نزوع مستمر نحو الأعلى. إن مفرداتها تتحدث عن النجوم والغيم والشمس بوجدانية متطهرة، وفي تعابيرها تستعمل البحار الزرق والجزر المهجورة والغابات والجحيم والمطهر المسيحي" (م.ن: 160).

ولا يقتصر المشهد الميتاشعري على نقد إبداعات الشخصيات الروائية المتخيلة، وإنما يتعرض إلى أعمال بعض الشعراء الحقيقيين ممن تم ذكرهم داخل الملفوظ الروائي. فعلى لسان راني الكاتب الروائي المتخيل مخاطبا الراوي، يتم تقييم مجموعة من الشعراء على امتداد العصور الأدبية الأولى:

"في شعر طرفة إحساس أبدي بالموت، وصبوة ذاتية للخروج والرفض لعصره. امرؤ القيس كان صوت الفرد الذي يرغب امتلاك العالم من خلال رغباته. النواسي أيضا. الشنفرى وعروة، ذؤبان العرب ما كانوا غير ذلك الصوت الخاص الذي ينمو في النفس وبعد حين يصدي بوجعه.

- كانوا استثناء.

- هؤلاء هم شعراء العصر. لقد تخلصوا من سرطان المديح والهجاء والوصف السخيف المتمثل في مدرسة البحتري وجرير والفرزدق إلى آخر القافلة المعروفة" (م.ن: 66).

يركز المشهد النقدي على نقد مدرسة الوصف التي تزعمها البحتري وسبقه بها بعض الشعراء الأمويين، وينتصر للشعراء الذين انغمسوا في البعد الخصوصي وتركوا الأغراض التقليدية في الشعر، والتي تعبر عن الولاء للحاكم أو القبيلة، ولا تنبع من الولاء للذات.

تتكرر المحكمة النقدية للشعراء الغابرين والمعاصرين عند غازي القصيبي في **عصفوريته** بشكل ساخر:

" ... وما كوكتيل صدمة الحداثة؟ قال: خذ كفريات ابن الراوندي الملحد، وهرطقات بشار الأعمى الناصح، وشعوبيات أبي نواس الغلاميّ الزنديق، ورشّ عليها شكوكيات أبي العلاء

المعري، وتقعرات أبي تمام، ثم خذ خربقا وسلفقا وشبرقا فزهزقه وزقزقه فينتج كوكتيل صدمة الحداثة" (العصفورية: 40).

والألفاظ الأخيرة فقاعة صوتية لا معنى لها، وبالتالي يستحضر القصيبي على لسان البروفيسور المتخيل، وصفة عجيبة لأدب الحداثة وما يفعله من صدمة، موقعا في الوقت نفسه نماذج تراثية بارزة في مجال الشعر والفلسفة ضحية لمحاكاة ساخرة. ونرى تكرار هذه المشاهد في مواضع متفرقة يذهب ضحيتها شعراء مشهورون كشوقي (م.ن: 36-37)، وأدونيس (م.ن: 40) والمتنبي (م.ن: 48-49).

2. 3. 5 الرواية- الخبر الصحافي

يدخل الخبر الصحافي والنصوص التوثيقية في الرواية ما بعد الحداثية، كشكل من أشكال التجريب، وتعبيرًا عن عمق التواصل مع الواقع، ومحاولة الحدّ من قوة النص التخييلي، بحيث أن الصدمة الموجهة إلى القارئ لا بدّ أن تكون موجعة، حتى يستفيق من نشوة التحليق في عوالم القص التخييلي، ويدرك سوداوية الواقع والفجيعة التي تعصف فيه.

تستمد الرواية مادتها من الصحافة، وهي مرآة الناس، ومعايشة الواقع، وهي أيضا السلطة الرابعة التي تعري النظام، وتطمح لأن تكون ضمير الناس، وهي بالنسبة للروائي مثالا يصبو إليه في مجال حرية التعبير عن الرأي.

في رواية "**ذات**" لصنع الله إبراهيم نموذج لبنية قصصية غير تقليدية. فالكاتب يقوم بتبني أسلوب السرد العادي متجاورا مع الأسلوب التوثيقي. في الفصل السردي يقص قصة "ذات" وعالمها وعلاقاتها العائلية والعملية، وفي الفصول التوثيقية تأطير[187] يأتي على التوازي والتناوب، نتف من الأخبار والقصاصات الصحافية من مختلف الصحف المصرية المؤيدة للنظام

[187] . يقصد بالتأطير الصفحة داخل الصفحة مثل وضع إعلان في مربع صغير أو مستطيل داخل الصفحة أو لوحة ذات شكل هندسي معين أو صورة صحفية داخل مربع بحيث تكون داخل الصفحة الروائية. انظر: ميشيل بوتور. **بحوث في الرواية الحديثة**. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص128-129.

والمعارضة له، لا يجمع بينها سياق، سوى التعبير الجنائزي عن واقع مصري فاسد، دون أن يكون هنالك رابط دلالي مباشر مع الفصول السردية. تبني هذه التقنية الميتاقصية يخدم رسالة النص أكثر من كونها ملمحًا ميتاقصيًا، إذ إن الواقع يفرض نفسه شكلا ومضمونًا في هذه الرواية.

يقتضي هذا المبنى من القارئ قراءة الشذرات الصحفية قراءة غير حرفية، وأن نحاول الجمع بينها وإعادة ترتيبها وتواليها وتكثيفها ونقل كل الطاقات الشعرية التي تحملها (انظر: فضل، 2003: 215). لكن صلاح فضل يعتقد " أنه ليس ثمة رابط عضوي حميم بين فصول السرد والأخبار،... وهذا أخطر مظاهر التشتت، لأنه يجعله مثل القصيدة العمودية التي يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلا عما يسبقه من أبيات" (م.ن: 223).

في "**ذاكرة الماء**" لواسيني الأعرج أسلوب مشابه من حيث توظيف الخبر الصحافي، لكنه يأتي على شكل أخبار وقصاصات متفرقة تم بذرها داخل المتن السردي، ولم تذكر في سياق مستقل أو بنية سردية أو توثيقية مستقلة. تأتي هذه النتف الصحافية لتحمل أخبار الموت والفجيعة في الجزائر، بحيث تعطي خلفية جنائزية لأحداث الملفوظ الروائي، وتبئرها وتزيد من تكثيف الصورة السينمائية لمشهد الموت وهو يتكرر ويتناسل ويتناسخ.

إن نص "**ذاكرة الماء**" نص تسجيلي أكثر منه تخييليًا، فهو يرصد الواقع الجزائري في أصعب فتراته التاريخية وأفجعها، ويظهر قسوة النزاع وضراوته بين الإسلاميين والحكومة. فكأن الملمح الميتاقصي ممثلا بالأسلوب الصحافي، يعطي للقارئ الإحساس بمرارة الحدث، فتظهر الجزائر في سياق واسع الانتشار قصة على كل لسان.

6.3.2 الرواية – الحكاية

كانت للرواية العربية تجارب مختلفة في تعاملها مع الموروث التراثي الكلاسيكي، وخاصة في مجال الحكاية وقصص ألف ليلة وليلة. وكان نجيب محفوظ وواسيني الأعرج وغيرهم[188] من الروائيين الذين قاموا بالتعامل مع البنية الحكائية في ألف ليلة. تبني محفوظ مبنى سرديا مشابهًا تبدأ أحداثه من النقطة التي انتهت فيها شهرزاد، وقد قام:

"بتقسيم الرواية إلى أقسام كثيرة، يشكل كل قسم منها قصة مستقلة عن غيرها من القصص التي تتألف الواحدة منها من عدد من الأجزاء، توحي بعدد الليالي في ألف ليلة وليلة" (ابراهيم، 1992: 115).

وتعتبر بعض القصص التي كتبها مقابلة لقصص جاء ذكرها في ألف ليلة[189]، فهو يتعمد هذا المبنى والتوازي وقد:

"اعتمد المقابلة بين بنية روايته والبنية العامة لألف ليلة وليلة، لأنه تقصّد بناء رواية على شكل ألف ليلة وليلة، مستفيداً من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته" (وتار، 2002: 43).

لقد توخى محفوظ التجريب في روايته، من خلال محاورة التراث، واستهدف الجانب الشكلي لمبنى **ألف ليلة وليلة**، فجاء ذلك ليحقق رسالة النص أيضًا، حيث تظهر الواقع العربي المريض، وتشابهه مع الحالة المرضية في ألف ليلة، حيث كان الملك يقتل نساءه.

---

188. انظر مثلا رواية "**سلطان النوم وزرقاء اليمامة** للكاتب الأردني مؤنس الرزاز حيث تضمنت الرواية حكاية واحدة من ألف ليلة هي حكاية علاء الدين، لكنها مليئة بفضاء عجائبي: انظر ص14-15، 110، 185). ورواية هاني الراهب "**ألف ليلة وليلتان**" وفيها استمرار عالم ألف ليلة وليلة إلى ألف سنة وسنة حتى 1967 متزامنا مع هزيمة العرب الكبرى، وأيضا روايته "**رسمت خطا على الرمال**" يبتدع الراهب فيها شخصية "أفق زاد" شقيقة ثالثة لشهرزاد ودنيا زاد.

189. انظر مثلا قصص: مغامرات عجر الحلاق، علاء الدين أبو الشامات، معروف الإسكافي، السندباد. (ليالي ألف ليلة: 127، 188: 231، 246).

أما رواية "**رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" فترفض انتهاء الحكاية، وتفتح ملفها من جديد، منطلقة من الشك في كل ما روته شهرزاد للملك شهريار، ووصفه بأنه غير حقيقي، وأن شهرزاد خبأت عن الملك شهريار الحقيقة التي يتكفل السرد الروائي بإخراجها إلى النور. وقد قامت دنيا زاد بمهمة الراوية التي تسرد الحقيقة التي خبأتها أختها شهرزاد عن الملك شهريار، وبدأت من حيث انتهت أختها، معلنة عن تمديد السرد من النقطة التي توقف عندها، وهي حكاية "فاطمة العرة وزوجها معروف الإسكافي"، حيث سكتت شهرزاد للمرة الأخيرة" (م.ن:46-45). إن هذا الاختلاف مع رواية محفوظ يؤكد اختلاف غاية واسيني الأعرج، وتجاوزه للبعد الشكلي، ورغبته في تقديم قصة جديدة تبدأ حيث انتهت ألف ليلة وليلة، وأن رسالة النص هي المهمة وليس الشكل. لكن الدور الشكلي له أهميته، فهو خلفية تناصية جيدة لمحاورة واقعين بكل ما فيهما من تشابه واختلاف.

يتعامل حبيبي مع الحكاية بالمصطلح "خرافية" كبديل عن الرواية: "أخرجت "**سرايا بنت الغول**" من جنس الرواية الطويلة منذ البداية" (سرايا بنت الغول: 711).

وعن اختياره لهذه التسمية يقول:

"اخترت هذا الاسم- "**سرايا بنت الغول**"- عن أسطورة فلسطينية قديمة، قد تكون شائعة عربيا، عن فتاة صغيرة محبة للاستطلاع خطفها الغول في إحدى جولاتها الاستطلاعية اليومية. تبناها وأسكنها قصره المشيد في أعالي جبل. فذهب ابن عمها يبحث عنها في البراري. وكانت مشهورة بجدائل شعرها الطويلة والتي لم يمسها مقص. فكان يناديها، وهو يبحث عنها: "سرايا، يا بنت الغول، دلي شعرك لأطول" فسمعته، فدلت له جديلة. فتعلق بها وصعد عليها. فدسّت مخدرا في شراب الغول. فنام لا حراك فيه. فانسلت مع ابن عمها وعادت إلى قريتها" (م.ن: 710).

وعن وجه الشبه بين هذه الأسطورة وبين "خرافيته" الروائية، يقول حبيبي في هذا المفتتح الميتاقصي قبل الرواية، والذي أسماه "خطبة المؤلف":

"وأما بطل روايتي فقد مضى، في طول الرواية، يبحث عن فتاة كان أحبّها في صباه ثم أشغلته همومه اليومية عنها فأهملها حتى عادت وظهرت له في شيخوخته. فمن هي سرايا هذه ومن هو الغول؟" (م.ن).

ويقف حبيبي عند هذا الحد من التصريح، تاركا للقارئ مهمة استدراج النص في ملء الفجوة، ومعرفة ما أخفاه مقطع البداية. وقد لمح الكاتب اختلاف هذه الرواية عن نهجه في الانشغال بالسياسة والأدب، وكأنه يقصد العكس. فالقارئ سيرى في الرواية قراءة للتاريخ الفلسطيني المعاصر، معتبرا أن "سرايا" هي فلسطين، وأن "الغول" هو إسرائيل وتكون النهاية هي حلم الخلاص المستحيل (انظر: فضل، 2003: 170).

2. 3. 7 الرواية- السيرة

تعتبر السيرة الشعبية عملا أدبيًا ضخمًا من حيث الكمّ، وتنقسم إلى وحدات حكائية، تشكل سلاسل لأفعال متعاقبة يقوم بها بطل السيرة في مراحل حياته، تعبيرا عن رغباته المادية والمعنوية، من رحيل وحروب وانتصارات وعودة إلى الوطن (انظر: إبراهيم، 1992: 150). لقد تبنت الرواية العربية الشكل العام للسيرة من حيث الجانب الكمي، وكثرة الشخصيات، وتعدد الأمكنة، وامتداد الزمان، والعناوين المتخللة للأقسام والأجزاء (انظر: وتار، 2002: 86).

تستحضر رواية "**ملحمة الحرافيش**" صور الماضي في العصر المملوكي في مصر، كتوظيف للفضاء التاريخي، من أجل رصد الواقع المعاصر. وتتقاطع في بنيتها السردية مع السيرة الشعبية وفي توظيف شخصية بطل السيرة. فمن حيث البنية السردية نرى تشابهًا في ضخامة المتن، وكثرة الشخصيات، وتعدد الأماكن، وامتداد الأزمنة، وانقسامها إلى أجزاء تحمل عناوين فرعية. أما توظيف شخصية بطل السيرة فنراه في شخصية بطل الرواية عاشور الناجي، فهو مركز اهتمام السرد ورمز البطل الذي وقف بجانب الحرافيش والضعفاء ضد قوى الظلم. كما أن ولادته كانت بظروف غير اعتيادية، فعاش طفولة بائسة، إلا أنه يكبر ويمتاز بقوة خارقة تجعله

مميزا، ويوظف هذه القوة في تحقيق أهدافه وطموحات أبناء جنسه من الحرافيش، فينال الاعتراف الاجتماعي ويصبح بطل الجماعة[190].

تختلف **ملحمة الحرافيش** عن السيرة الشعبية بابتعادها عن أسلوب السجع، وقد خلت من المحسنات البديعية، واقتربت من اللغة الجزلة، وهو ما يناسب أسلوب الرواية البعيد عن التكلف والصنعة. وفي رواية "**تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب**[191]" للكاتب الليبي مجيد طوبيا، تتقاطع الرواية مع السيرة الشعبية "تغريبة بني هلال" من حيث فكرة التغريبة والرحيل ومن حيث توظيف المحسنات البديعية والسجع[192] الذي يكثر في بداية الرواية:

"بليت النعال في بحر الرمال، تثاقلت الأقدام، وتباطأت الأيام، فصارت الأسابيع شهورًا، والشهور دهورًا، وهم عطشى جائعون، بين الدروب ضائعون. تحاصرهم صخور الندم ورمال العدم. وجميع ذلك كي تتم نبوءة ضاربة الودع الغجرية، أن يتغرب الفتى حتحوت جنوبًا، ليلاقي السود، وبجابه الأسود، ويرى سحالي وتماسيح، وأفاعي ذات فحيح، ولا تتم له النجاة حتى يرى المياه تتساقط هادرة في الأجواء، ومن حولها الرذاذ يملأ الفضاء، فإن ظهر قوس قزح بألوانه السبعة، أمن ضراوة كل فهد وضبع، وعاد إلى مسقط الرأس قوي البأس" (تغريبة بني حتحوت: 7).

وكذلك توظف الرواية مدلولات البيئة المحلية[193] التي تشكل الإطار المكاني لرحلة بني حتحوت. وتتبنى نمط الراوي المفارق لمرويه والمتماهي بمرويه[194]، وهما شكلان شائعان في رواية

---

[190]. تتقاطع هذه الصفات والمراحل مع بنية متعددة لبطل السيرة الشعبية كالميلاد المعجز، والتنشئة الاغترابية، ومرحلة الاعتراف الاجتماعي، والقومي، والديني والكوني، ثم موت البطل، وخاتمة عن أبنائه وأحفاده. انظر: وتار، ص88.

[191]. سبق أن صدر للكاتب رواية بعنوان "**تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال**" عام 1988.

[192]. يظهر السجع أيضا في عناوين الفصول التسعة عشر: حكاية الغلمان مع الغزلان، ص7؛ مباغتة الفرسان للغلمان، ص19 إلى آخر الرواية.

[193]. يوظف إبراهيم الكوني في رواياته مدلولات البيئة الصحراوية مثل حفلات السمر الصوفية . انظر "**التبر**" ص21، 55. والعادات والتقاليد والمعتقدات مثل الجن (م.ن: 12) والأساطير "**نزيف الحجر**": 93).

السيرة الشعبية. وقد ظهر النمط الأول من خلال تنسيق المرويات وترتيبها دون التصريح بذلك، ومن خلال الاستباق الذي يتصدر الرواية معلنا من خلال الحلم أن ما حدث مع حتحوت هو تحقيق لنبوءة تلك الغجرية، ومن خلال توزيع الأحداث والوقائع (انظر: وتار، 2002: 96)، كما يظهر من خلال بعض العبارات: "وهذا ما كان (م.ن: 113)، "لكن جميع ذلك كان يحدث كي يتم المكتوب على حتحوت بن رضوان" (م.ن: 167). وظهر النمط الثاني من الرواية من خلال وصف الأماكن وما شاهده وعاناه بنو حتحوت في غربتهم، ومن خلال توثيق الراوي للتواريخ والأعوام في الهوامش[195] على شكل مناصات تاريخية، تعبيرا عن واقعية النص.

وقد تابعت الرواية العربية هذا التعالق مع السيرة، فتبنت روايات عربية عديدة ملامح أخرى أو أبعادا أخرى من السيرة الشعبية كالشخصيات[196] وأسماء الأعلام والاقتباسات النصية[197] أو التسمية[198].

---

[194] . الراوي المفارق لمرويه هو الراوي الذي لا يتدخل في ما يروي، أما المتماهي بمرويه فهو الذي يتدخل بمرويه بشكل مباشر. انظر: وتار، مرجع سابق، ص95.

[195] . انظر مثلاً توثيق سنة ولادة محمد علي باشا، ص62. قتل بعض الشخصيات ص116، توثيق معلومات تاريخية وشرح كلمة تركية ص167 من التغريبة.

[196] . انظر رواية "**ألف ليلة وليلتان**" لهاني الراهب وتبنها شخصية المهلهل بن ربيعة بطل السيرة الشعبية الزير سالم.

[197] . انظر مثلا رواية "**نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري**" لواسيني الأعرج حيث تقيم الرواية تعالقا مع تغريبة بني هلال ابتداء من العنوان ومرورا بأسماء الأعلام والاقتباسات النصية وانتهاء بالخطاب الواصف. انظر: عبد الحميد العقار. "اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية". **ملتقى الروائيين العرب الأول**. دار الحوار، سوريا، 1993، ص215.

[198] . تسمي رواية "**الحلاج يأتي في الليل**" لعزت الغزاوي فصولا منها باسم "سيرة" مثل سيرة الحلول، سيرة المنفى، سيرة النخيل، سيرة الجوع، سيرة الوردة، سيرة الجسد، سيرة النهر، سيرة الرماد، سيرة المسك، سيرة العنكبوت، سيرة الصعود، سيرة العطش، سيرة الماء، سيرة الطوفان: ص43-119.

إنّ التداخل بين الألوان الأدبية يميّع احتكار الرواية للون واحد، ويزيد من إمكانيات التعبير داخل الرواية، فيجعلها في أكثر من مستوى، وفي نفس الوقت يعبر عن حالة من عدم الاستقرار والتخبط والتجريب. وفي السيرة تحديدا يظهر ذلك بشكل بارز، كونها لونًا أدبيًا شعبيًا، فينعكس ذلك على اللغة والأحداث ومفهوم البطولة.

8.3.2. ميتاقص رواية التاريخ

كانت الرواية الكلاسيكية تستمد مضامينها وشخصياتها وأحداثها من التاريخ، وتحافظ على التسلسل الأفقي للأحداث، لكن الرواية الحداثية جاءت بنظرة مغايرة، فقد كسرت خط السيرورة التاريخية وفقدت إيمانها بالفرد واستبدلته بالرقم[199]. لقد استمدت الرواية الحداثية شخصياتها من التاريخ وقامت بتطويرها، وجعلتها تتجاوز محدودية الزمن الذي تحيل إليه، لتنفتح على فضاء زماني خاص بحاضرنا. لقد دخل التاريخ إلى الرواية من خلال نصوص توضع كعتبات[200]، ومن خلال تحويل نصوص تاريخية إلى سرديات روائية مع إجراء التغييرات اللازمة[201] مثل زعزعة هيمنة الفعل الماضي وكسر التوالي الزمني للحدث، وتحجيم سلطة الراوي بضمير الغائب، وإشراك الراوي بالأحداث (انظر: وتار، 2002: 108). الرواية الحداثية تستدعي الشخصيات التاريخية وتحاورها وتجعلها عابرة للزمن، وتجعلها طرفا في حوار الشخصية المعاصرة من أجل طرح أسئلة حول علاقة الواقع بالتاريخ، ومنها استمرارية التاريخ في فترة زمنية ما حتى عصرنا.

تعتبر رواية "**الزيني بركات**" للروائي المصري جمال الغيطاني نموذجا جيدا على توظيف الشخصية التاريخية في الرواية. فالرواية تتناص في أحداثها مع كتاب "**بدائع الزهور في عجائب**

---

[199] . انظر الباردي 2002، من ص 182 فصاعدا.

[200] . انظر عتبات الفصول في **مجنون الحكم** لسالم حميش وكلها نصوص تاريخية تصف الحاكم بأمر الله الفاطمي.

[201] . انظر رواية **رمل الماية** لواسيني الأعرج حيث جعل الفعل الماضي ماضيا مستمرا بهدف الوصول إلى الحاضر، وكسر تسلسل الأحداث زمنيا.

الدهور" لابن إياس حيث يرد اسم الزيني بركات فيه تسع مرات (انظر: دراج، 2002: 233). يبدع الغيطاني شخصيات جديدة لإثبات نقص التاريخ واكتمال الرواية، من خلال الانتقال من وثيقة حقيقية إلى وثيقة متخيلة. الأحداث التي يذكرها الغيطاني في الرواية تاريخية مثل تولي الزيني بركات حسبة القاهرة عام 912 هـ (الزيني بركات: 41). وهذا لا يعني أن الرواية تاريخية، فهي رواية تنتسب إلى أزمنة متعددة، وتخاطب القارئ المعاصر كما لو أنها تاريخه الحاضر وتاريخه القادم (انظر: دراج، 2002: 236).

2. 4 التعالقات النصية

تتعالق الرواية في نصوصها الراهنة مع نصوص سابقة، تحاورها، أو تخالفها، وقد تقوم بصهرها في بوتقة معاصرة، تفي بمتطلبات التأويل الحداثي، ورغبات الكاتب في تكثيف قصدياته، لتنزاح عن دلالاتها القديمة وتصب في الهمّ اليومي والواقع المعيش، حاملة التجديد شكلا ومدلولاً، إلا أنها لا تلغي أصالة النص السابق، بل تثبته تعبيرا عن الامتداد الزمني للنصوص، وقدراتها التواصلية كمكونات للثقافة وعلامات في اللغة والأدب.

تدخل أسماء الشخوص والمؤلفات من ضمن هذه العناصر. كذلك تدخل نصوص لنفس المؤلف من أعمال سابقة له، أو نفس العمل في موضع سابق. هذا نوع من التناص الداخلي (Intratextuality) الذي يعبر عن رؤية عبر روائية للكاتب، ولغة وخطاب يعطيانه هوية خاصة يتسم بها.

2. 4. 1 التناص (Intertextuality)

هو أن "تتضمن بنية نصيّة ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصوص سابقة، تبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة" (يقطين، 2001: 99). وقد أشرنا إلى ذلك بشكل غير مباشر في علاقة الرواية بألف ليلة وليلة والمقامات وأدب الرسائل، وغيرها ممن لم تتم الإشارة إليه[202].

---

[202] . انظر مثلا أعمال إميل حبيبي: **المتشائل وخرافية سرايا بنت الغول واخطية**. كذلك توظيف الأساطير في أعمال إبراهيم الكوني: **نزيف الحجر** كنموذج لتوظيف قصة قابيل وهابيل.

"**الدراويش يعودون إلى المنفى**" وفي "هودج واحد تتقدم هذه الرواية حاملة الأمراء والسوبرماركت والقرامطة والكوكاكولا والدراويش والسياح وسفينة نوح والمطارات وملوك الطوائف والإنتربول والرقيق الأبيض وأصحاب الكهف إلخ... في مناخ تتداخل فيه الأسطورة بالتاريخ، بالواقع المعاش. رواية تطمح لقول كل شيء عبر حكاية تنعقد وتتنامى وتتطور بين درويش (شخصية عربية تونسية) وفرانسوا مارتل (السائح الفرنسي). وسط عوالم ومشاهد خيالية تنبت كالفطر. فيتقابل الماضي البعيد مع الماضي القريب مع الحوادث المعاصرة. كل ذلك بأسلوب من الاسترسال والهذيان والتداعي المحموم، يعيد لفظ ما اختزنته ذاكرة مشتعلة بمحطات التاريخ العربي، وما رأته عين مذهولة بمشاهداتها لعوالم شديدة التنافر والغموض" (الدراويش: صفحة الغلاف).

إن حجم التناص هائل في هذه الرواية، وسنختار "قصة بدء الخليقة" نموذجا منها.

هنالك فصل بعنوان "بدء الخليقة" يبدأ بالحديث عن سائح فرنسي اسمه فرانسوا مارتل، كان معتادا على زيارة القرية مرتين في العام الواحد، رحلة الشتاء والصيف (انظر: م.ن: 41).

في كل مرة كان فرانسوا يزور القرية كان يصور بالكاميرا الكبيرة التي يحملها صورا ريفية مثل الأطفال، الصبايا، الأبنية القديمة، حياة الناس، درويش تأكل النار أصابع قدميه فلا تحترق ... عندما يعود فرانسوا إلى بيته الذي بناه بترف في القرية وزينه بأجمل الرسومات[203]، يأتي درويش في الليل، يقتحم خزانته، ويبدأ بأكل الأشرطة وآلة التصوير. يصرخ الفرنسي: يا ويلتي! أكلني هذا الوحش! أكل هذا الوحش الشرقي صور بدء الخليقة (انظر: م.ن: 47).

بعد هذا الموضع من الرواية يبدأ ابن عباس بسرد قصة بدء الخليقة مرورا بخلق الماء، الأرض، السموات، الجن، إبليس، آدم، سجود الملائكة وعصيان إبليس، خلق حواء، التفاحة، الطرد من الجنة، ... (انظر: م.ن: 54-48).

---

[203] . من اللافت للانتباه أن الرسومات مستمدة من التراث العربي والإسلامي مثل: صور علي بن أبي طالب والحسن والحسين والبراق وخيول بني هلال وآدم وحواء وقابيل وهابيل وكبش الرب وجبريل وإسماعيل وإبراهيم الخليل، ... (الدراويش: 42).

إن القصة كما رواها ابن عباس غنية بتفاصيل ليست ضرورية، والأحداث معروفة للقارئ، ولا تجدد شيئا بالنسبة له. السؤال المركزي هنا: ما هي العلاقة الحوارية بين هذا التناصّ وبين هذا الفصل من الرواية؟ وكيف يمكن أن نفسّر كلام السائح الفرنسي بأن الدرويش وحش شرقي؟ ولماذا اعتبر السائح الفرنسي الصور التي التقطها في القرية بأنها صور بدء الخليقة؟ ولماذا اعتبر الدرويش عندما أكل الأشرطة كمن أكله؟

للإجابة عن هذا السؤال نستعين بالمناصّات كنوع من التناص، ففي المناصة "النص الموازي" وفي المقدمة تحديدا يطرح الراوي سؤالا عن شخصية الدرويش: "هل هو بهلول كبقية الدراويش العاديين، يكلم الجن ويمشي على الماء، ويأكل العقارب، ويمتطي الأسود، ويطوي المسافات طي السحاب، أم هو نوع جديد من الدراويش؟ درويش فدائي يقوم بالأعمال الإرهابية، يفجر السفارات ويختطف الطائرات والرهائن" (م.ن: 24).

وعلى امتداد المقدمة يكرر الراوي بأن درويشا هدده. هذا يدل على أن الدرويش يمزج بين الإسلام الشعبي والأصولي. فمن جهة يقوم الدرويش بالخوارق، وهذه إشارة إلى المعتقد الصوفي الشعبي. ومن جهة أخرى فهو يهدد ويمارس الإرهاب وهذا يشير إلى شخصيته الأصولية المتطرفة.

ما تلتقطه كاميرا السائح الفرنسي هي رصد وتسجيل الواقع العربي، بحيث أن هذا السائح المواظب على زيارة الوطن العربي بدوام منقطع النظير؛ استطاع ممارسة فعله الاستخباراتي بمعونة "عبدو" وتصوير معالم الناس. وهناك في بيته المزين بالتراث العربي تمويها، يجلس مستخفيا كسائح يمارس الحياة العادية.

إن ما ترصده كاميرا الأجنبي في بلد عربي، يعتبر في نظر الغرب مادة أساسية خام لفهم هذا الواقع، ومعرفة كيفية التعامل معه. تماما هو أشبه بقصة الخليقة الأولى: من حيث أنها تعبر عن بدائية العالم وحالته التاريخية التي تنغرس عميقا قبل التاريخ. هذه الحالة البدائية كنز بالنسبة للمستعمر "الغربي" الذي يحاول بتقنيات الإغراء والشيطنة أن يخرج "آدم العربي" من جنته،

ويستأثر لنفسه بثرواتها[204]. إن قصة الخليقة تشير إلى تخلق المادة كجوهر أولي للوجود. ولا شك أن الغربي منبهر ومنصهر حتى النخاع بهذا "الجوهر المادي" الذي جعل منه، في هذه العقود الأخيرة من القرن الماضي، إنسان المادة، فكرا وممارسة.

2. 4. 2 الميتانص (Metatextuality)

تتمحور فكرة الميتانص في القدرة على مخالفة النص الأم، ومحاورته إلى درجة الاختلاف في الدلالة. فهو يأخذ بعدا نقديا محضا في العلاقة ما بين بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل (انظر: يقطين، 2001: 99).

في "**العصفورية**" يتحدث الراوي "البروفيسور" عن الشعر والشعراء والأدب والأدباء. ومن جملتهم مي زيادة، وتعلق عدد كبير من الشعراء العرب بها. لكنها كانت تميل إلى شخص آخر بعيد، في الطرف الآخر من الكون، إنه جبران خليل جبران. يستشهد القصيبي برسائلها الغرامية لجبران: "غابت الشمس وراء الأفق، ومن خلال السحب العجيبة الأشكال والألوان حصحصت نجمة لامعة واحدة هي الزهرة، إلهة الحب. أترى يسكنها كأرضنا بشر يحبون ويتشوقون؟ وربما وجد فيها من هي مثلي، لها جبران واحد حلو بعيد هو القريب القريب" (انظر: العصفورية: 25). وبالمقابل نقرأ رد جبران لها:

"نحن نريد الكثير. نحن نريد كل شيء. نحن نريد الكمال ... أنا اليوم في سجن من الرغائب. ولقد ولدت هذه الرغائب عندما ولدت. وأنا اليوم مقيد بقيود فكرية قديمة، قديمة كفصول السنة" (انظر:م.ن).

إن القصيبي يأتي بهذا التناص من باب الميتانص، كنوع من المناصة لكنها تقوم بمهمة نقدية تمارس سلطة الناقد على سردية النصين. يتوصل القصيبي إلى نتيجة أن جبران لم يحب مي، وقد خاطبها بجفاف وكأنه "كاردينال يخاطب راهبة شابة"، ويصفه بلهجة مفعمة بالسخرية أنه هام

---

[204]. في الرواية ما يعزز هذا القراءة. انظر الباب السادس "حفل عشاء عند ملك الحيرة". والباب الحادي عشر "درويش يعود من المنفى". ص99، 159.

حبا بالأمريكيات والفرنسيات. والحسناوات الشابات منهن لم يحببنه، أما العجائز فحدّث ولا حرج. ويأتي بهذا البيت الذي يجمل فكرة حب ميّ وحب الأدباء والشعراء لها، وتضارب الأهداف : "جننّا بليلى وهي جنّت بغيرنا وأخرى بنا مجنونة لا نريدها" (انظر: م.ن:26). إن فكرة الجنون تنسجم مع المصطلح "عصفورية" فهو بيت المجانين، ولعل كثرة التناص وخلط الأوراق والأسماء يسهم في حالة التشتت والجنون التي يتصف بها واقع النص، فيسهم التناص في رسم الرسالة العامة للرواية، وتداخل عوالمها وما ينتج عن ذلك من فوضى.

من أشكال التناص أيضا حشد أسماء كتاب وروائيين[205] وشعراء[206] وفنانين[207] داخل النص الروائي، والإشارة إلى أعمالهم الإبداعية وتسميتها[208]، أو تسمية بعض أعمال الكاتب نفسه[209]. أو حديث الكاتب عن شخصية من شخصيات رواياته[210]، وهذا يعطي زخما للكتابة كموضوع ينعكس ذاتيا. ويجسد أزمة الكاتب الذي يحاول جاهدًا التأكيد على حضوره وثقافته من خلال

---

[205] . انظر "**ذاكرة الجسد**": أجاثا كريستي ص126. ميشيما ص246. همنغواي ص247. لوركا وغسان كنفاني ص 195.

[206] . انظر "**العصفورية**" لغازي القصيبي مثلاً: إسماعيل صبري ص21، العقاد ص22، حافظ إبراهيم ص28، أحمد شوقي ص31، أدونيس ص40، الجواهري ص41. و"ذاكرة الجسد": هنري ميشو ص22، أراغون ونزار قباني ص125. السياب ص161، أبولينير ص162. الحلاج ص 195.

[207] . انظر "**ذاكرة الجسد**": ليئوناردو دافنشتي ص125، فان غوغ، دولاكروا، غوغان، دالي، بيكاسو ص143.

[208] . انظر "**ذاكرة الجسد**": أنشودة المطر للسياب ص161. الموت في الصيف لميشيما ص246. الصيف الخطر لهمنغواي ص 247. سأهبك غزالة، ورصيف الأزهار لم يعد يجيب لمالك حداد ص30 (الحاشية). وانظر "**خشخاش**": **تلك الرائحة** لصنع الله إبراهيم و**نقرة السلمان** لسعدي يوسف و**العصفورية** لغازي القصيبي ص28-29.

[209] . انظر "**خشخاش**" لسميحة خريس: رواية **شجرة الفهود** ص23، و**اوركسترا** ص40. وأيضا "**المحاكمة**" لليلى العثمان: **الرحيل**، **وفي الليل تأتي العيون** ص37.

[210] . تتحدث أحلام مستغانمي مثلا في روايتها "**فوضى الحواس**" عن خالد بن طوبال بطل روايتها الأولى "**ذاكرة الجسد**": "خالد بن طوبال، ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ عدة سنوات. ثم نسيته داخل كتاب. ألقيت به إلى جوف مطبعة كما نلقي بجثة إلى البحر" (فوضى الحواس: 274).

هذا الرصد الواسع لعوالم الكتابة والمبدعين. هذا الرصد اللامتناهي، ربما يقترب من شخصية البروفيسور المجنون، الشخصية التي أرادها القصيبي، ويا للمفارقة، جامعة للثقافة والجنون في نفس اللحظة.

2. 4. 3 التناص الداخلي (Intratextuality)

تدخل نصوص لنفس المؤلف من أعمال سابقة له، أو نفس العمل في موضع سابق في علاقة نصية مع النص الروائي الراهن.

في هذا التناص الداخلي تتعالق الثيمة لتؤدي أكثر من وظيفة. ففي "**ذاكرة الجسد**" تهدي الراوية الممتهنة للكتابة روايتها "معطف النسيان" لخالد فيطلب توقيعها على الإهداء، فتجيب: "إننا نخط إهداء للغرباء فقط.. وأما الذين نحبّهم فمكانهم ليس في الصفحة البيضاء الأولى، وإنما في صفحات الكتاب" (ذاكرة الجسد: 124).

وعندما رفضت الراوية الذهاب إلى المطار لوداع زياد؛ بررت ذلك بأنها تكره المطارات ومراسيم الوداع: "الذين نحبهم لا نودعهم. في الحقيقة لا نفارقهم. لقد خلق الوداع للغرباء، وليس للأحبة" (م.ن: 224). ينتبه خالد إلى أوجه التشابه بين القولين السابقين فيقول لها:

"كانت تلك إحدى طلعاتك العجيبة المدهشة كقولك السابق مثلا نحن لا نكتب إهداء سوى للغرباء، وأما الذين نحبّهم فهم جزء من الكتاب وليسوا في حاجة إلى توقيع في الصفحة الأولى..." (م.ن).

وظيفة التناص الداخلي هنا جاء ليؤكد حميمية العلاقة بين الراوية والبطل، بحيث أنه يتذكر لغتها بمنتهى الدقة، ويمكنه استحضارها في كل المواقف التي تتشابه فيها، أو أن عمق معرفته بها جعله قادرا على استحضارها في حالات التداعي.

وعندما يموت زياد تبقى حقيبته مع خالد، فيفتحها ليطلع على ما تركه صديق عمره، فيجد هناك نسخة أخرى من "معطف النسيان"، الرواية التي ألفتها الراوية. فيتفاجأ خالد ويقول: " أصاب بهزة أولى ترتعش يدي، تتوقف لحظات قبل أن تمسك بالكتاب. أجلس على طرف السرير

قبل أن أفتحه... ثم أتذكر شيئا. وأركض إلى الصفحة الأولى بحثا عن الإهداء، فتقابلني ورقة بيضاء.. دون كلمة واحدة. دون توقيع أو إهداء. فأشعر بنوبة حزن تشل يدي، وبرغبة غامضة للبكاء. لمن منا أهديت نسختك المزورة؟ وكلانا يملك منا نسخة دون توقيع" (م.ن: 256).

وظيفة التناص هنا أنه يتيح أمام شخصية من الشخصيات فهم مشاعر الشخصية الأخرى. ما دام الإهداء يكتب للغرباء، فكيف يمكن أن يكون في قلب الراوية مكانا لعاشقين؟ يعرف خالد هذا الموقف الثنائي الدلالة من الراوية، لكن التناص الداخلي لا يعطيه الجواب المقلق بالنسبة له: هل هو صاحب النسخة الأصلية أم زياد؟

في "**اخطية**" لحبيبي تناص داخلي مع **"المتشائل"** من باب السخرية والتهكم. ففي الأخيرة ذكر لمخلوقات فضائية مزعومة، وعند معرض الحديث عن إحدى أزمات السير في مدينة حيفا يذكر ظهور "أحابيش" أو "مخلوقات فضائية" تحدث أزمة خانقة وازدحامًا شديدًا، ويتهكم أنها تشبه شخصية "بن غوريون" أو "ديان" وغيرهم من زعماء إسرائيل. ما يربطه مع المتشائل قوله: " ولما شاءت الأقدار أن أكون بسيارتي، بين أوائل السائقين شاردي اللب في تلك الزحمة، فقد توقعت من هيئة التحقيق في الحادث، أن تستجوبني بشأن هذة الفرضية. بل انتظرت ، بجريرة رجل الفضاء في **المتشائل**، أن تطلب مني أن أكون "شاهد ملك" في القضية" (اخطية: 576).

يعكس هذا التناص الداخلي أسلوب حبيبي الساخر عبر روايات عديدة، وقدرته في الحديث عن دلالة واحدة في أكثر من نص، وهذا يشير إلى أن جميع الروايات نص واحد ودلالة واحدة.

5.1 العناوين المتخللة والهوامش

نجد حول فضاء النص الروائي، والفصول أو الأبواب تحديدا، نصوصا أخرى تدلل على العمل نفسه، أو تشير إليه أو تفسره أو تختزله، أو تعبّر عن موقف نقدي منه. وأبرز هذه النصوص العناوين المتخللة والهوامش.

هذه النصوص توازي النص السردي وتحاوره وتثري دلالاته وتمثله وتحيل إليه، وتشكل مبحثا ميتاقصيا حوله.

2. 5. 1 العناوين المتخللة

العناوين إجمالا اختصار واختزال للعمل أو لجزء منه، وبما أننا سنتحدث عن العناوين الداخلية التي تحيل إلى فصول الرواية أو أبوابها، فسنأخذ بعين الاعتبار أن مجموع هذه العناوين يحيل إلى مجمل العمل.

العناوين مادة ميتاقصية، من حيث اعتبارها ممارسة نقدية للكاتب عن عمله. وهي بهذا المفهوم مادة مساعدة للقارئ في عملية التأويل، بوصفها دراسة نقدية "مجهرية" حول العمل الذي تمثله.

يعكس هذا الأمر فكرة تداخل السلطات بين المؤلف والناقد والقارئ، وهي فكرة كانت وما زالت من اهتمامات النقد الميتاقصي ومداولاته.

2. 5. 1. 1 العناوين الفلسفية

في "**فوضى الحواس**" تتبع مستغانمي نظام العناوين الداخلية لفصول الرواية. تقسم الرواية إلى خمسة فصول أسمتها على الترتيب: بدءًا، دوما، طبعا، حتما، قطعا.

وفي نظرة سريعة لهذه العناوين نجد أنها قصيرة من كلمة واحدة، جميعها منصوبة، وتدل على نمط من الكلمات القاطعة التي يستخدمها "المتفلسفون" في جدلهم.

يصعب على كل كلمة من هذه الكلمات أن تمثل الفصل الذي تصفه منفردة. ولهذا سنقوم بالربط فيما بينها جميعا ورؤية دلالتها الجمعية وتعالقها مع النص الروائي عموما.

من يقرأ الرواية يجد أن هذه العناوين قد وقعت مجتمعة في نص واحد:

"تلك الكلمات ما كانت لغته فحسب، بل أيضا فلسفته في الحياة. حيث تحدث الأشياء بتسلسل قدري ثابت كما في دورة الكائنات، وحيث نذهب طوعا إلى قدرنا، لنكرر "حتما" بذلك المقدار الهائل من الغباء أو من التذاكي، ما كان لا بد "قطعًا" أن يحدث لأنه "دومًا" ومنذ الأزل قد حدث، معتقدين "طبعًا" أننا نحن الذين نصنع أقدارنا ... يوم سمعت منه هذا الكلام ، لم تحاول أن تتعمق في فهمه. فقد كان ذلك في زمن جميل اسمه "بدءًا". ولذا كم كان يلزمها من

الوقت لتدرك أنهما أكملا دورة الحب، وأنه بسبب أمر صغير لم تدركه بعد، قد دخلا الفصل الأخير من قصة وصلت "قطعًا" إلى نهائيتها" (فوضى الحواس: 19).

إنّ السياق السردي السابق يضع هذه العناوين المتخللة ضمن فلسفة وإطار عام، كمجموعة من الكلمات التي لا قيمة لها –ربما- وهي منفردة، باستثناء "بدءًا" التي يمكنها أن تمثل الفصل الأول كدلالة زمانية. سياق يعبر عن حتمية مصيرية مستمرة وقاطعة لمسيرتنا كبشر، تتعامل معنا كمسيرين. مجمل هذه العناوين يلغي ذوات الشخصيات ويجعلها محكومة بقدر ومصادفات لا اعتراض عليها، لكنها خداعة توهم ضحاياها بأنهم أسياد أقدارهم.

السياق السابق جمع بين جميع هذه التسميات بدون التقيد بترتيب ظهورها كعناوين لفصول الرواية. هذا بحد ذاته دعم لفكرة أن مجموعها هو الذي يعطي الدلالة، وأنها لا تشكل تسلسلا لمنظومة فكرية، وإنما هي منظومة فكرية بدون تسلسل.

يختص الوصف السابق بشخصية البطل "العشيق" في رواية "**فوضى الحواس**"، وهو بطل ورقي تلتقي به الراوية في قاعة السينما، بعد أن اختلقته في قصة كتبتها. تشكل كتابة القصة في بداية الرواية، بشخصيتها: العاشق والعشيقة، نقطة انطلاق لكتابة رواية، فيها تدور الحبكة حول علاقة عاطفية تمتد على امتداد 375 صفحة، بين الراوية وشخصية البطل الذي كان في القصة. عمليا يحدث اللامتوقع واللامألوف، عندما تلتقي كاتبة مع أبطال رواياتها، وتتورط معهم في علاقات لا يعلمها إلاّ جنون القلم.

تصف الراوية هذا البطل الذي اختلقته في قصة، والتقت به بعد أيام في سينما:

"رجل اللغة القاطعة. كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك، تراوح بين "طبعًا" و"حتمًا" و"دوما" و"قطعًا" (فوضى الحواس: 18).

هذا سياق آخر يجعل من العناوين منظومة فكرية لطابع فلسفي تتصف به شخصية البطل.

لكن عندما يتم اللقاء الأول تتخذ بعض هذه الكلمات دلالة أخرى، فهي تصبح أشبه بكلمة السرّ أو بطاقة التعريف التي تؤلف بين شخصين متواعدين دون أن يكون أحدهما عرف الآخر أو التقى به من قبل: "أعتذر لقد أزعجتكَ. ولكنه أطفأ ولاعته وقال وهو يعيدها إلى جيبه: قطعًا.

وعاد إلى مشاهدة الفيلم. كلمته الفريدة شدّتني- تقول الراوية- وسمّرتني في مكاني. فقد لفظها وكأنه يلفظ كلمة السرّ التي لا يعرفها سوانا" (م.ن: 54).

وعندما ينتهي الفيلم تستأذنه الراوية:

"عفوًا. هل تسمح لي بالمرور؟

وجاء جوابه كلمة واحدة: حتمًا" (م.ن: 57).

دلالة منفردة في البداية، ثم تدعمها كلمة أخرى لتؤكدا معا، في تزامنهما المدهش، حقيقة رجل خارج من رواية[211]. العناوين في هذه الرواية ليست كما يتضح مجرد تقنية شكلية، بل هي دوال للمدلول الروائي، بحيث أنها تشكل مجتمعة دلالة عامة ولغة خاصة وتلميحات ورموزًا تسهم في عملية التأويل.

2. 5. 1. 2 العناوين الميتاقصية

هنالك عناوين تكرس نفسها للتعبير عن الظاهرة الميتاقصية، فإذا كان العنوان دراسة نقدية مجهرية للعمل الذي يمثله، فإن تسمية العنوان تسمية ميتاقصية يزيد من تكثيف فكرة الانعكاس الذاتي والوعي بالظاهرة. ففي "**الحلاج يأتي في الليل**" للكاتب الفلسطيني عزت الغزاوي عناوين من هذا الباب: "ظهور المؤلف[212]"، "**الحلاج يأتي في الليل**- تأليف الفقير إلى الله خادم جامع دير الرمان عبد المعطي بن رمضان الراوي[213]"، "ظهور آخر للمؤلف[214]". ما نجده في هذه الرواية

---

[211]. يتكرر مثل هذا المشهد في المقهى نهارا حيث ذهبت الراوية للبحث عن رجل السينما. هناك تلتقي برجلين وتستطيع بواسطة العطر وهذه الكلمات الصغيرة القاطعة أن تعرف ضالتها. انظر "**فوضى الحواس**" ص 71.

[212]. انظر الرواية ص7.

[213]. انظر: م.ن، ص43.

[214]. انظر: م.ن، ص123.

الميتاقصية أنها تحتوي في داخلها على رواية تحمل نفس اسم الرواية الأم، لكن الراوي يختلف، وقد أشير إليه باسم الفقير إلى الله، كما أشرنا في العنوان أعلاه. إن وجود هذا العنوان بين ظهورين للمؤلف، يعني مناورة لتنصل المؤلف من النص وخروجه منه. فهو ليس قائما داخل النص الذي يمثله العنوان الثاني. وكأن النص الثاني هو من تأليف مؤلف آخر أسماه الراوي. لكننا ندرك من خلال عنوان الرواية الأم أن المؤلف هو عزت الغزاوي، فيكون لزاما علينا أن نعقد علاقة التماهي بين الراوي والمؤلف. إن وجود هذه العنونة يعمق من جدلية العلاقة بين المؤلف والراوي، فهي ليست قضية مفتعلة، كما نتوهم عند إجراء مثل هذه القياسات أعلاه. بل هي من صميم الملامح الميتاقصية، وقد أشرنا إلى أشكال مختلفة من العلاقات ما بين الراوي والمؤلف في مواضع سابقة من هذا البحث.

في "**مرافعة البلبل**" ليوسف القعيد كل العنونة الداخلية ميتاقصية: " هكذا تبدأ القصص"، "قصة أولى عن غزلان"، "قصة ثانية عن الضابط"، "قصة ثالثة عن الكاتب"، "قصة رابعة عن المحامي"، "قصة خامسة- ولن تكون الأخيرة- عن القاضي"، " هكذا تنتهي القصص"[215]. يبدو واضحا أن العناوين تشكل الهيكل العام للرواية، البداية، الوسط، النهاية. حيث تظهر في الوسط القصص بعدد الشخصيات. تعطي هذه العناوين فكرة عامة عن العمل ومبناه والعلاقة الوثيقة مع القصّ الواعي لذاته. فحضور المصطلحات الميتاقصية ظاهر: قصة، كاتب، تبدأ القصص، تنتهي القصص. وفي العنوان الخاص بالقاضي تنبؤ بالمزيد عن القصص عن هذه الشخصية. وهو عنوان يتجاوز دلالته الموضعية لتمثيل العمل، ليصل إلى مسوّدات ومخططات مشاريع كتابية مستقبلية للمؤلف.

3.1.5.2. العناوين الميتالغوية

تحتل اللغة موقعا في القص الواعي لذاته. فهي تتحدث عن نفسها من خلال أشكال مختلفة من العناوين. كالعناوين التي تتناسل دلاليًا معتمدة على تكرار لفظة أو مجموعة ألفاظ، وصياغتها من جديد. والعناوين التي تتخذ من الحروف تسمية للفصول التي تمثلها. والعناوين التي تتبنى

[215]. انظر: مرافعة البلبل في القفص، الصفحات على الترتيب: 5، 9، 15، 21، 29، 39، 57.

تقنية الكلام المسجوع. إن حضور اللغة وتقنياتها في العنوان، يحيل إلى التفكر في ما وراء اللغة، وما تحمله مدلولاتها من دلالات عامة للفصول. ويشير إلى شاعرية العمل الروائي، ومقدرة اللغة كأداة تعبيرية، على تجاوز اللون الأدبي، والنهوض بالعمل إلى مستوى التداخل والتحاور على صعيد الشكل أيضا، وليس فقط على صعيد المضمون.

1.3.1.5.2 العناوين المتناسلة

تتبنى العناوين المتناسلة تقنية توالد المعنى، من خلال دخول نفس اللفظة في علاقات سياقية جديدة مع كلمات أخرى، في سلسلة من العناوين، تشكل في مجموعها ظاهرة ميتالغوية. ففي رواية الكاتبة المصرية نورا أمين "**قميص وردي فارغ**" نجد خمسة من العناوين المتناسلة: "قميص وردي فارغ" وهو عنوان الفصل الأول كما أنه عنوان الرواية، "قميص وردي لا يريد أن يكون فارغًا"، "قميص وردي مثل كل شيء"، "فيلم روائي وردي"، "قميص أسود طويل"[216]. فالملاحظ أن هذه العناوين تشترك في لفظة "قميص" أو صفاته "وردي، أسود، فارغ،...". يمثل القميص الوردي هيكل الرواية، وهي ملفوظ سردي يحكي علاقة حب بين الراوية ورجل، لتشكل حبكة الرواية. القميص الوردي ثوب على مقاس العاشقين، ويعبر عن حالة التماهي والانسجام بينهما، مما يعني أيضا حالة الانسجام والوحدة العضوية في الرواية. تقول الراوية: "بالأمس، وضعتُ صدرك على صدري، كتفيك على كتفي، وتلامست أثداؤنا داخل القميص الوردي الذي أبتاعه لك. لم تكن أنت هناك. لذا تأكدت جيدا أن القميص مطابق لمقاسي.. اشتريته. وتمنيت أن يناسبك تماما، أن ترتديه فنتطابق أو نتناسب معه. ونستطيع أن نتبادل قطع الملابس ذات يوم" (قميص وردي فارغ: 17). ويأتي العنوان الثاني ليقول لنا إن القميص الوردي لا يريد أن يكون فارغا. بمعنى أن الأحداث بين العاشقين يمكن أن تكون حيزا ملموسا يملأ فراغ الرواية، وبالتالي لن يكون القميص فارغا. إنه (العاشق) يسأل الراوية: "هل أنتِ على استعداد لتغيير القصة" (م.ن: 29). وتنهي الفصل بالجواب بقولها: " إن القميص الذي أجبرته على أن يكون فارغا، ربما تحرره أنت وتطلق له صوته ليقول إنه لا يريد أن يكون فارغًا" (م.ن: 31). بات واضحا إن صفات القميص وألوانه هي طبيعة العلاقة بين

[216] . انظر صفحات الرواية على التوالي، 7، 23، 37، 52، 59.

العاشقين، وهي التي تملي أحداث الرواية، ومن هذه العلاقة تستمد الرواية دفئًا للقميص الوردي الذي يلتف به العاشقان. ويأتي العنوان الثالث "قميص وردي من كل شيء" لتفسره الراوية بقولها: "والآن ليس هناك بد من أن أقترح عليك الولوج إلى أسهل تفصيلة كنا نود إنجازها: كأن نرتدي قميصنا الوردي ونتلقى عليه ظلالاً ملونة لشاشة عملاقة تحتوينا فينفذ دفؤها إلى جلدنا" (م.ن: 40).

القميص الوردي الفارغ يمتلئ بالعلاقة بينهما، ثم تتطور الأمور لتصبح كل شيء، أي تصبح عالما كاملا ثلاثي الأبعاد: شاشة تعكس عليه الظلال الملونة والدفء. ويأتي العنوان الرابع "فيلم روائي وردي" ليجسد المرحلة القادمة من العلاقة، أن يجعلها درامية سينمائية، ومعها تتغير قواعد الكتابة لتتحول إلى كتابة سينمائية تحتل الفوكاس فيها ملامح العاشق وايماءاته (انظر: م.ن: 42). ولكن السينما عالم الخيال، فما أن نخرج منها حتى نصطدم بصخرة الواقع. ولذلك يأتي العنوان "قميص أسود طويل[217]" وفيه استرجاع لذكريات أليمة للكاتبة، منها زواجها الفاشل وطلاقها، والراوية تعكس هذه الهوة بين الفيلم الروائي الوردي والقميص الوردي الفارغ، وبالمقابل مع القميص الأسود الطويل، من خلال أفكار ميتاقصية تبرر فيها سبب كتابة هذا الفصل: "كان لا بد أن أكتبه هو أيضا كي لا أكون كاذبة. كي لا أجري مونتاجا تزييفيا لروايتنا. فأنا لا أكتب هنا إلا الحقيقة وما عداها في قصصي الأخرى هو مجرد تدوين" (م.ن: 64). تمثل هذه العناوين الرواية شكلا ومضمونا، وفكرة التوالد والتناسل فيها تقوم بتوليد الدلالات الجديدة التي تدفع بالحبكة الروائية إلى الأمام، معبرة في ذات الوقت عن الجو النفسي السائد فيها، وعن نظرية الكتابة وانكتاب النص أيضا.

في "**رحيل البحر**" للروائي المغربي محمد عز الدين التازي نمطان من العناوين: نمط يتخذ من لفظة البحر محورا لعلاقات سياقية متولدة، ونمط يسمي الفصول الداخلية بحروف وسنتحدث عن هذا النمط الأخير لاحقا.

---

[217] . تكتب نورا أمين بعد نهاية الرواية أنها حصلت على جائزة أفضل قصة قصيرة للمسابقة العربية لأخبار الأدب 1996 عن "**قميص أسود طويل**". أي أن هذا العنوان هو اسم قصة فازت بجائزة للكاتبة.

بالنسبة للنمط الأول، نجد العناوين التالية: "أليس هذا هو بحر الظلمات؟ نعم إنه هو، وهكذا رأيناه"، "سيدي البحر، ماذا أعطيتنا غير البحر؟ ولكننا أعطيناك كل شيء فماذا تريد أكثر؟"، "يا باب البحر، دخلناك غير آمنين ولم نخرج بعد"، "اسمع يا بحر"، "شتاء ماض نسيناه. صيف قادم تذكرناه[218]"، "نحن الآن بين المد والمدى"، "حلمنا بالغرق في النار. بحرنا راحل نحن نغرق في النار"، "أيها الاشتعال الدائم، ماذا نريد غير قطرة ماء لنبلل حرقة العطش"، "احترق يا بحر، وإلا فأغرق هذه الأسئلة"، "أغرق البحر البحر"، "ضوؤنا راحل فيك يا بحر وأنت ترحل في البحر"، "يقابلني البحر. يقابلني الموج والمد والمدى واللون. وجهك نبوي يا بحر" ، "هذا هو الصوت فاسمع في صوتك يا بحر"[219].

يلاحظ أن لفظة البحر هي السائدة، وأن أسلوب النداء ظاهر أيضا. وأن هناك حالة من الغرق والضياع والمجهول ونسب صفات الغيب (نبوي) إلى البحر. تشكل هذه الأفكار وغيرها مدلولات للمعنى العام للرواية. الرواية تتخذ من البحر فضاء لدلالات متعددة. فهو مصدر الرزق القاسي، والذكرى التي تنقل إلى البر، ومصدر التعاسة والآلام (انظر: يقطين، 1985: 225). هذه الدلالات الأفقية تتقاطع مع أخرى عمودية تستهل النص ولكن تعترضنا تفاصيلها في سياق السرد: "سيدي يا بحر الظلمات، تعال نسميك مدينة شاطئية، زورقا يستريح على حافة السور الحجري المبتل، مباءة، أسوارا ملطخة بدماء سلالات تاريخية أنهكتها الحرب، جزرا للعار يسكنها بشر غير متوحشين ولكنهم ليسوا ملائكة. سيدي البحر، نسميك نسمة عشب ممنوع، ساحة حزن ضاحك يفجر الكوامن، حذاء جندي برتغالي غارق بين صخور القرار، أو نسميك نجمة الصحو، أو تمساحا ينبض على حافة المقهى الشعبي. لك اسم واحد نهواه كثيرا، وسنجعله سرا بيننا وبينك، يا من تعددت أسماؤك" (رحيل البحر: 8). نشعر ونحن نقرأ هذا الاستهلال أننا في أجواء العنونة

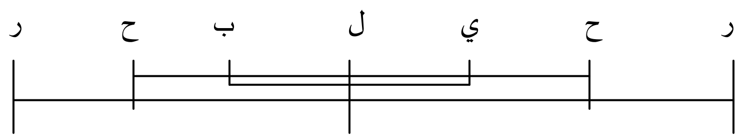
[218] . يبدو هذا العنوان غير منسجم مع باقي العناوين ظاهريا، لكننا سنشير إليه في العناوين بالحروف لاحقًا كدالة لبداية الخطاب الروائي الصيفي وخروجا من الخطاب الروائي الشتوي، إذ أنه نقطة مفصلية بالنسبة لمحور الزمن.

[219] . انظر صفحات الرواية على الترتيب: 27، 49، 61، 101، 112، 145، 161، 181، 191، 227، 249، 273، 293.

الداخلية التي أشرنا إليها. وهذا يعطي إحساسا بالطابع الجنائزي الذي يمثله البحر، الرواية، وما تمثله فكرة الرحيل بدلالاتها الكلاسيكية النمطية.

2. 5. 1. 3. 2 العنونة بالحروف

تعتبر العنونة بالحروف من التقنيات النادرة في العنونة، وهي بلا شك تحيل إلى قدرة الحرف الترميزية في حمل المعاني. وإذا كانت العناوين أشدّ ما يكون عليه تكثيف المعنى، فإن القصيرة منها، بوصفها شحيحة في المعطيات، ستزيد من درجة اختزالها. وستكون العناوين بالحروف قمة في التكثيف والاختزال. يعنون محمد عز الدين التازي بعض الفصول الداخلية لرواية "رحيل البحر" بالحروف ر، ح، ي، ل، ب، ح، ر. بحيث يمثل كل حرف فصلا من الرواية. والمنتبه لهذه الحروف يجد أنها أحرف عنوان الرواية نفسها "رحيل البحر" بدون أل. إن الترتيب المذكور للعناوين الحرفية يظهر أنها تشكل بتتابعها سياقًا لغويًا مقروءًا هو اسم الرواية. أي إنها تشكل بنية تصاعدية للأحداث. من جهة أخرى تبدأ هذه العناوين بحرف الراء وتنتهي بنفس الحرف، مما يشير إلى العلاقة الدائرية بين فصل البداية وفصل النهاية. وتشير أيضا إلى إمكانية ربط العنوان الثاني مع نظيره وهو حرف الحاء في الفصل قبل الأخير، وهي علاقة تناظرية ظاهرة أيضا. يمكننا أن نعتبر حرف اللام هو محور هذا التناظر بحيث يشكل علاقة توازٍ بين الفصول القبلية والبعدية:



رسم تخطيطي رقم 3- عناوين فصول "**رحيل البحر**" لمحمد التازي[220]

إن حركة الانسياب من اليمين إلى اليسار حتى المحور (حرف اللام) تناظر حركة رد الفعل من اليسار إلى اليمين حتى المحور (حرف اللام). وهي حركة تشبه إلى حد كبير طبيعة المد والجزر اللذين يتسم بهما عالم البحر. ما يعزز هذا الطرح هو وجود عنوان داخلي من العناوين المتناسلة "نحن الآن بين المد والمدى" (رحيل البحر: 145). يأتي هذا العنوان بعد الفصل المعنون

[220]. الرسم التخطيطي مقتبس عن يقطين 1985، ص241.

بالياء، وقبل الفصل المعنون باللام. وبنظرة سريعة إلى الرسم التخطيطي السابق يمكننا موضعة هذا العنوان على المحور، بحيث تكون اللام هي المدى أو نقطة الحد. وما قبلها يشكل حالة المدّ، وما بعدها يشكل حالة الجزر.

من جهة أخرى يرى سعيد يقطين تماهيا بين هذا المبنى وبين زمن الخطاب الروائي. فالخطاب الروائي يبدأ في الشتاء (الفصول راء ، حاء) ثمّ الصيف (الفصول ياء، لام، باء) وينتهي بالشتاء (الفصول باء، حاء) (انظر: يقطين، 1985: 241-245). وهذه البنية الدائرية تسهم في التعبير عن جوهر عالم البحر، كعالم منغلق على نفسه. وقد لاحظنا أن الفصل المعنون بحرف الياء يحمل عنوانا إضافيا " شتاء ماض نسيناه. صيف قادم تذكرناه" تعبيرا عن هذه القفزة المفصلية في المحور الزمني للخطاب الروائي. وقد جاء هذا العنوان خارجا عن المألوف في جملة من العناوين المتناسلة التي تمحورت حول عالم البحر، كما أسلفنا في موضع سابق.

2. 5. 1. 3. 3 العناوين المسجوعة

تستعير الرواية من التراث الوانه الأدبية ولغته ومبانيها التقليدية، ومن جملتها الكلام المسجوع. يظهر ذلك أيضا في العناوين. ففي **تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب**، نلاحظ وجود عناوين متخللة مسجوعة. سبق وأن ذكرنا أن هذه الرواية تحاكي السيرة الشعبية "تغريبة بني هلال"، ويشيع السجع في السير الشعبية بدرجة كبيرة، لغايات جمالية على وجه الغالب، وقد جاءت عناوين فصول رواية **تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب** مسجوعة انسجاما مع هذه المحاكاة.

والعناوين مرقمة مع صفحاتها حسب القائمة 1:

رقم الفصل	العنوان	الصفحة	رقم الفصل	العنوان	الصفحة
1.	حكاية الغلمان مع الغزلان	7	11.	العداء والمودة في رحلة العودة	137
2.	مباغتة الفرسان للغلمان	19	12.	نقيب الأشراف وباقي الأطراف	155
3.	قصة هادي مع أخيه زبادي	33	13.	حضور الأنجال وذبح الأنذال	169
4.	ركوب الجمال في بحر الرمال	51	14.	زوال الأمان بالقبض على رضوان	177
5.	ما فعله ثعلب الألبان في ذلك الزمان	63	15.	ما قاله الباشا الحوت للشاطر وحتحوت	187
6.	التونسي النبيه يبحث عن أبيه	69	16.	حرب الوحوش من أجل القروش	201
7.	سيرة سلطان الفور مع زبادي المأجور	81	17.	النار في سنار	215
8.	صحبة البنات والصيد في الغابات	89	18.	وليمة النار والدمار	223
9.	تآمر الخصيان على فضل السلطان	103	19.	مولد بهية الطفلة العفية	231
10.	بعض المباح في أرض الرماح	117			

قائمة 1- عناوين **تغريبة بني حتحوت** لمجيد طوبيا

نلاحظ أن جميع العناوين مسجوعة، وأن كل عنوان هو بأقل تقدير من ثلاث كلمات، وفي أكثره من سبع كلمات. ويلاحظ كثرة الأسماء في هذه العناوين، وقلة الأفعال فيها، فهي لا تتجاوز ثلاثة أفعال. إن غياب الفعل يعبر عن غياب الحركة والحدث، وعدم تحديد زمن الخطاب الروائي، مما يعني إتاحة الفرصة أمام الراوي ليكون أكثر حرية في سرد الأحداث، بحيث لا يقيده الحدث المعبر عنه في العنوان. وربما كانت هذه صفة بارزة في السيرة الشعبية، فهي لا

تعتمد المسار الأفقي في منظومة السرد، وإنما تتقاطع معها عموديا في استطرادات وحكايات جانبية، تملي بالضرورة أحداثًا أخرى.

إن الحقول الدلالية لغالبية الألفاظ التي تشملها العناوين يدخل ضمن ثلاث دوائر كما يظهر من القائمة 2:

1. الحرب	مباغتة، الفرسان، تآمر، الرماح، زوال الأمان، ذبح الأنذال، القبض على، حرب الوحوش، النار، الدمار.
2. الشخصيات	الفرسان، الغلمان، هادي، زبادي، ثعلب الألبان، التونسي وأبوه، السلطان، البنات، الخصيان، نقيب الأشراف، بقية الأطراف، الأنجال، الأنذال، رضوان، الباشا الحوت، الشاطر، حتحوت، الوحوش، بهية الطفلة.
3. زمكانيات	بحر الرمال، ذلك الزمان، الغابات، أرض الرماح، رحلة العودة، سنار.

قائمة 2- الحقول الدلالية ومفرداتها في عناوين **تغريبة بني حتحوت**

تظهر هذه الحقول الدلالية صورة مركزة لمفهوم السيرة الشعبية، ولعدد كبير من الشخصيات، تخوض حروبا ووقائع مختلفة، عبر أماكن مختلفة، وعلى فترات زمنية متباعدة. وهذا باختصار ما تقوله هذه العناوين.

نشير أيضا أن العدد تسعة عشر كعدد للفصول الروائية لا يخلو من سحر. فهو عدد مقدس عند البهائيين، ويدل على عدد أشهر السنة وعدد أيام الشهر في سنتهم. وقد عنون بالعنوان "ميلاد بهية الطفلة العفية" والإشارة إلى البهائيين بالاسم "بهية" قد يكون مقصودًا. لكننا لا نرى علاقة ظاهرة في أحداث الرواية مع هذه الطائفة.

2. 5. 2 الهوامش

تلجأ الكتابات الميتاقصية إلى وضع ملاحظات في الحاشية، كممارسة نقدية للنص الذي تحيط به. وهو شكل يشبه المؤلفات التراثية المحققة. ويقصد به خلق شكل عربي أصيل للرواية. وبغض النظر إذا كانت الهوامش حقيقية أو وهمية، فالكاتب ينشغل بدلالتها الفنية أكثر مما يعنى بصحتها أو عدم صحتها (انظر: مبروك، 1991: 285).

من يقرأ هذه الهوامش يلاحظ أنها تخدم وظائف مختلفة: فهي تفسّر وتؤول مفردات في اللغة، وقد تحدد معطيات حول عناصر العمل كالمكان والزمان والشخصيات، وقد تعبر عن موقف ميتالغوي أو ميتاقصي، وقد تحيل إلى أعمال لنفس الكاتب أو كاتب آخر، وقد توضع لمنع التباس القارئ من اتخاذ موقف معين من الكاتب أو النص، وغيرها الكثير من الغايات والوظائف.

إن هذه الهوامش تعبر في مجمل وظائفها عن قلق الكاتب على نصه ومهنته الكتابية وما يتعلق بهما من مكانة، وتشير بوضوح إلى ميل الكاتب على توجيه قرائه نحو قراءة معينة تنسجم مع قصديته. وهذا موقف نقدي يحاور النظرية النقدية بالنسبة لمستويات النص، ومدى انفتاحها أو انغلاقها أمام القارئ، وضرورة أن تكون متوازنة بحيث لا يؤدي النص إلى قراءات تأويلية بعيدة عن قصدية الكاتب. وهو موقف يعارض إلى حدّ كبير "موت المؤلف[221]" كما يراه بارت، ويعزز قناعة الكاتب وثقته بنفسه، من خلال وعيه الذاتي بأهمية نصّه قولاً وقصدًا. إلا أن هناك غايات أخرى للهوامش، فقد تمّ توظيفها كشكل من أشكال التجريب الروائي، ولم يعد الهامش مساحة للأهداف التي فصلت أعلاه، بل أصبح جزءا من النص الروائي (المتن)، أو أصبح متنا موازيا للمتن الأم.

1.2.5.2 الهوامش كحيّز للملاحظات

نرى في هذه الهوامش حيزا للملاحظات التي يقصد من ورائها المؤلفون ملء وظائف مختلفة، تشكل في مجملها شكلا من أشكال الحوار بين الكاتب والقارئ.

من الإحالات الهامشية إلى تحديد المكان: "طولقة: واحة بالجنوب الجزائري شبيهة حد التماثل بالأمكنة التي تقع فيها أحداث هذه الرواية" (الدراويش: 161). أليس هذا تلميح واضح للمكان المقصود في الرواية، مما يجعلها تحيل إلى واقع معين.

من الهوامش التي تزيل التباس القارئ وتمنعه من اتخاذ موقف تجاه الكاتب ملاحظة أحلام مستغانمي حول تناصّ توظفه بتصرف عن مالك حداد:

---

221 . انظر رولان بارت "موت المؤلف". **نقد وحقيقة**. تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1994. ص15-25.

"الجمل المكتوبة بخط مميّز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب" (ذاكرة الجسد: 30). فالكاتبة تمنع القارئ من اتخاذ موقف سلبي منها كالسرقات الأدبية.

من الهوامش التي تحيل إلى أعمال الكاتب: في "المحاكمة" لليلى العثمان نقرأ الملاحظة: "عشر مؤلفات عام 1996 عدد المؤلفات عام 2000/13 مؤلف" (المحاكمة: 40). هنا لا تخلو الملاحظة من موقف يعزز من قدرة الكاتبة على العطاء حتى أثناء المحاكمة، وأن المحاكمة لم تثنها عن عزمها في الكتابة، بل كانت دافعا لها لعطاء أكثر.

ومن الملاحظات التفسيرية للغة: في "**الخبز الحافي**" لمحمد شكري ما فسّر به جملة "زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين" ص 10، فجاءت الملاحظة: "في تلك الأيام كان عامة الناس يسمون كل أوروبي نصرانيا، ويعتبرون كل عربي يتكلم العربية مسلما. كلمة المسلمين هنا تعني المغاربة" (الخبز الحافي: 10). هذه الملاحظة اللغوية تمنع اتخاذ موقف فيه حساسية دينية، فيصبح القول " زبل النصارى أحسن من زبل المغاربة" وهذا أخف وطأة على القارئ المسلم.

لكن هناك ملاحظات تفسيرية بحتة لا تحيل إلى موقف مثل : "قفزت في الهواء صارخا بالريفية: إيمانو! إيمانو!" وفي الهامش: أماه! أماه (م.ن: 16).

في موضع آخر تخدم الحاشية إحالة ميتالغوية: تسأل الفتاة الراوي بعد أن سرق الإجاص من بستانهم:" هل ستطيح الإجاص بالقصبة مرة أخرى من شجرة بستاننا" وفي الهامش: "الأصحّ هو هل ستطيح بالإجاص. تعمّدت حذف الباء لتقريب التركيب من الدارجة كما سيرد في تراكيب أخرى" (م.ن: 22).

فالملحوظة الهامشية نوع من التفكير المرتفع بسيرورة الكتابة وتعبر عن موقف ميتالغوي تجاه الفصحى والعامية، كاستراتيجية يتبناها الكاتب في أكثر من تركيب.

ومن الهوامش التي تحيل إلى زمن الرواية وزمن كتابتها وعلاقة الراوي بشخصياتها وما حدث معهم ما قاله الراوي: "أودع الكوخ لآخر مرة. ربما لن أرى أحدا من رفاق الكوخ". وفي الهامش: "أكتب هذه المذكرات في سنة 1972. لم أر حتى الآن سلافة وصديقتها بشرى. لقد مضت عشرون

عاما. أخبرتني امرأة في سينة 63 أن سلافة وبشرى دخلتا معا بورديل بوسبير في الدار البيضاء، لتحترفا الدعارة رسميا في نفس سنة 52. بعد شهور تزوجت بشرى بنادل مقهى من مدينة الجديدة. بعد فشل زواجها عادت إلى نفس البورديل مع سلافة. لا أدري أين هما الآن" (م.ن: 165).

يشكل الهامش هنا امتدادا لأحداث الرواية، ولا يشعر القارئ بانقطاع بين المتن والحاشية. في "**المتشائل**" عند إميل حبيبي كم وافر من هذه الهوامش، وقد قصد بها أمورا مختلفة كإزالة الغموض والشرح وتقديم التفسيرات[222]، وتوثيق المادة بمصادرها[223]، وتأريخ وقائع وأحداث[224]، وقد سار على نهجه الكاتب صنع الله إبراهيم[225]. الهوامش إذن ليست إجراء ميتاقصيًا شكليًا، فهي تعمق النص وتثري دلالاته، وتعتبر فضاء جانبيا للحوار بين الكاتب والقارئ، في لحظة تنكسر فيها رتابة السرد الأفقي.

2. 5. 2. 2 الهوامش كمتن روائي

تتبنى الرواية الحداثية تقنية الهوامش بتجريب مدهش، فالمتن الروائي يقابله متن آخر في الهامش، يبدأ بابتداء المتن الأول وينتهي بانتهائه. وتعتبر رواية "حُبّى" للكاتبة السعودية رجاء عالم الرواية المتميزة في هذه التقنية. القارئ يواجه في هذه الحالة نصين متوازيين، ولكل نص سياقه وحبكته، وإن كان المتنان يتعالقان على مستوى الشخصيات والأحداث والأفكار المركزية والدلالة العامة. كل متن يشكل إضاءة وتبئيرًا بالنسبة للمتن الذي يوازيه. عن كيفية القراءة واستراتيجية البداية تحدد الكاتبة في استهلال قبل المتنين، ما ينبغي للقارئ مراعاته واعتماده: "ستأتيكم حكايتي

---

[222] . مثلا : زوج الليدي بيرد= المقصود الرئيس جونسون: ص165، أبو عمرة= كنية الجوع: ص171، شاعركم الجليلي= توفيق زياد: ص188 (المتشائل).

[223] . حكاية الشجر والفأس= حكاية أوردها الجاحظ: ص211، يقتبس أبياتا فيقول في الهامش: من قصيدة لأبي نواس: ص265 (المتشائل).

[224] . مثل حادث اعتداء الفرسان على قرية برطعة وقع في 21 نوفمبر سنة 1950: ص259 (المتشائل).

[225] . انظر "**أمريكانلي**" ففيها هوامش توثيقية لحدث: ص210، أو الإشارة إلى شخصية: ص154، 128. أو الى كتاب: ص46.

في متن جار وختم محوط، أولهما وتاليهما باطن، والظاهر حديث والباطن قديم، فلا تجمع بقراءتك الحديث لقديمه: إبدأ بالجاري واقفل بالختم حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه يكون انبعاثه" (حبى: 5). تكتب المؤلفة هذه الملاحظة في المتن العلوي، ونلاحظ أنها بلغة قديمة وتركيبة كلاسيكية، وخلاصتها أنها ترشد القارئ بعدم خلط القراءة بين المتنين، وإنما البدء بالمتن العلوي، ثم العودة إلى بداية الرواية والبدء بقراءة المتن السفلي.

وتقول المؤلفة نفس الكلام بصياغة معاصرة في استهلال يتموضع في الهامش، حيث المتن السفلي: "لا ننصحك أيها القارئ العزيز بقراءة الصفحة كاملة. ننصحك بقراءة المتن مستقلا عن الهامش أو بقراءة الهامش مستقلا عن المتن" (م.ن).

إن هذين الاستهلالين يضعان القارئ أمام حقيقة المتنين الروائيين. فالعلوي كلاسيكي، والسفلي حداثي. وكلاهما يعبران عن علاقة حوارية داخل الأدب وعصوره الأدبية. ولعلها محاولة رائدة لإقامة هذا الحوار من خلال مستوى النص داخل العمل نفسه، وقد أفسح الهامش الفرصة أمام الكاتبة ليكون فضاء ميتاقصيا لأفكارها النقدية حول العلاقة بين القديم والحديث[226].

[226] . يوظف جمعة اللامي في **المقامة اللامية** حيزا محدودا من الرواية، فيقسمها إلى متنين: علوي وسفلي في الهامش. انظر: ص123-127.

الباب الثالث

3. ما بعد النصّ post-Text

ينتهي النص الروائي، ولكن تتبعه قبل الغلاف الأخير ملاحظات أو تعليقات أو إشارات أو ما يسمى بالتذييل، وغيرها من التسميات التي تؤدي معنى واحدا: "نصّ نقدي بعد انتهاء النص الروائي". وقد تطول هذه النصوص الملحقة لتشمل دراسات ومقالات نقدية حول العمل، ربما أضيفت إليه بعد طبعه من جديد. يضاف إلى ذلك ما يكتب من نقد حول رواية ما في الكتب والدوريات والمقابلات الشخصية حول العمل الروائي. فالقارئ يبقى متفاعلا مع العمل حتى بعد قراءته، ولا شك أن قراءة هذه النصوص المرفقة تثري تأويل العمل، وتعود بالقارئ لفحص عملية التدليل من جديد. كما أنها ستكون عتبة قراءة بالنسبة لقراءة جديدة في المستقبل. وربما يبدأ القارئ بها فتكون من جملة العتبات التي تسبق النص، وإن كانت بعده في الترتيب والتوالي.

1.3 التذييل

تنتهي "**ذاكرة الجسد**" بتذييل مكان وزمن انتهاء كتابة الرواية:"باريس- تموز 1988" (ذاكرة الجسد: 404). لكن في موضع آخر تقول: "ذات يوم من أكتوبر 88، جاء خبر موته" (م.ن: 388).

فكيف يمكن أن نرى في النص تاريخا يأتي بعد زمن انتهاء العمل؟ هل هذا خطأ؟ أم هو خطأ متعمد يهدف إلى خلط الأوراق أمام القارئ، فلا يميز بين زمن الرواية وزمن كتابتها؟ أم تراه يعزز الشعور بأن الأحداث والشخصيات هي التي تركب العمل. وكأن المستقبل المتمثل بالمتخيل له قدرة الواقع الراهن في فرض سيطرته على التسلسل الزمني. إن زمن إصدار هذه الرواية كان سنة 1993، أي بعد ما يقارب خمس سنوات من تاريخ انتهاء كتابتها.

في "**فوضى الحواس**" تذييل : "19 ديسمبر 1997" (فوضى الحواس: 375). لكنها صدرت بعد سنة واحدة، أي في 1998. وقد صدرت الروايتان عن دار الآداب في بيروت.

في الرواية الثالثة تذييل: "انتهت في 10 يوليو 2002، الساعة العاشرة والنصف صباحا" (عابر سرير: 319).

وصدرت سنة 2003 عن منشورات أحلام مستغانمي- بيروت.

تقدم لنا هذه التذييلات صورة عن مكانة الكاتبة، وكيف أن الكتابة تعزز من مكانتها، وهذا يبرز من خلال الفترة الزمنية بين كتابة الرواية ونشرها، ومن خلال دار النشر التي تصدر العمل. وهذه دلالات ميتاقصية.

في رواية "**خشخاش**" تضع المؤلفة تذييلاً بإصداراتها، فتعدد سبعة إصدارات بين مجموعات قصصية وروايات، ومن ضمنها خشخاش، ابتداء من 1978 وحتى 2000.

يفيد هذا التذييل محاورة الميتاقص في أمور منها: تغليب العمل الروائي مقابل القصص القصيرة بما نسبته 5 إلى 2 .الإشارة إلى مكانة عملها الروائي من خلال حصول روايتها "شجرة الفهود" على جائزة الدولة التشجيعية. (انظر: خشخاش، ص109).

صدور كل عمل من أعمالها في دار نشر مختلفة. كما يمكننا دراسة الإيقاع الزمني لإنتاجها، فالأعمال الثلاثة الأولى صدرت بمعدل 4 سنوات بين العمل والآخر: **مع الأرض**- قصص (1978)، **رحلتي**- رواية (1982)، **المد**- رواية (1986). يحدث انقطاع في عملها أمده تسع سنوات ثم تظهر سلسلة أعمال جديدة: **شجرة الفهود**- رواية (1995)، **اوركسترا**- قصص (1996)، **القرمية**- رواية (1999)، **خشخاش**- رواية (2000).

يبدو أن الانقطاع السابق كان استعدادا ونقطة انطلاق لأعمال معظمها روايات، صدرت بمعدل سنة واحدة بين العمل والآخر.

روايتها "**شجرة الفهود**" ومجموعتها القصصية "**اوركسترا**" تحاوران رواية **خشخاش** من خلال التناص، وهذا جانب ميتاقصي واضح.

في رواية "**الدراويش يعودون إلى المنفى**" تذييل بعنوان "بعد النهاية[227]" عبارة عن قصيدة للشاعر قسطنطين كافاني:

"قلت:

سأمضي إلى أرض أخرى

---

[227] . تقابله "قبل البداية" كمقدمة، وكلاهما ليس من الرواية بدليل أنها مقسمة إلى أبواب ولكل باب عنوان. انظر المحتوى ص 7.

سأمضي إلى بحر آخر
ستوجد مدينة أفضل من هذه
كل محاولة من محاولاتي مدانة من قبل القدر
وقلبي مدفون مثل جثة
إلى متى سيظل فكري في هذه الأرض الخراب؟
أينما أدرت عيني
أينما نظرت
أر خرائب حياتي السوداء هنا،
حيث أمضيت سنين عديدة،
مدمرة وضائعة
لن تجد أراضي جديدة
لن تجد بحارا أخرى
ستتبعك المدينة
وستتجول في نفس الشوارع
وتهرم في نفس الجوار
وستشيب في نفس البيوت.
ستصل دائما إلى هذه المدينة
لا تأمل في أخرى
فلا سفينة لك
لا طريق
فما دمت قد دمرت حياتك هنا
في هذه الزاوية الصغيرة
فقد دمرتها في كل مكان آخر
من العالم" (الدراويش: 206).

ينسجم هذا النص مع الرؤية القاتمة للوطن العربي كما تظهر من خلال الرواية. إن الانفصال عن هذا العالم – الأرض الخراب بتعبير إليوت- لن يجدي نفعا، فالكل منفى والكل يحكي نفس المعاناة التي ستلحق بالنازحين أينما وجدوا.

النص الشعري مرآة للنص السردي، من يقرأ الرواية يحتاج بعد النهاية لينظر إليها من خلال مرآة، ويحتاج أيضا لينظر إلى نفسه كمتلقٍ للعمل. هذه القصيدة هي مرآته: مرآة الفاجعة.

هذه فكرة عن ما بعد القص، وقد نجد أمثلة كثيرة على الظاهرة، وفي مجالات ميتاقصية أخرى[228]. من هذه المجالات تظهر فكرة المسودات التي تتبقى بعد الانتهاء من كتابة الرواية. ففي "**كوابيس بيروت**" لغادة السمان تذييل أسمته المؤلفة "مشاريع كوابيس وملاحظات لإضافتها أو الاستفادة منها وقت كتابة الرواية" (كوابيس بيروت: 338). وتقدم مجموعة من الملاحظات والمعطيات التي تشكل خلفية مناسبة لكابوس مقترح. ويبدو أنها تبنت هذه التقنية عند كتابة روايتها المؤلفة من 197 كابوسا عن الحرب الأهلية في لبنان. التذييل هنا يعبر عن سيرورة انكتاب النص.

تسمي رضوى عاشور تذييلات ما بعد النص بإشارات، ففي روايتها "**أطياف**" تذكر هناك أمورا مختلفة كهوامش، مثل مصدر الأبيات في الفصل الأول. شهادات الشهداء، مصادر ووثائق حول مجزرة دير ياسين، فتقول بالنسبة لتوثيق النص الشعري: "الأبيات في الفصل الأول من قصيدة للشاعر سيزار فاييهو من بيرو، قمت بترجمتها مع استبدال "كل أحبابه" بعبارة "كل أهل الأرض" الواردة في الأصل" (أطياف: 243). يعكس التوثيق العلمي ظاهرة تبني الرواية لتقنيات البحث العلمي، وإعطاء انطباع بأن الرواية واقعية وأنها أبعد ما تكون عن التخييل. وعاشور تفعل نفس الأمر في مصادر شهادات الشهداء ووثائق مجزرة دير ياسين، فتقول مثلا "شهادة محمد محمود أسعد منسوخة بخط يده أرسلتها لي السيدة خيرية أبو شوشة من جامعة

---

[228] . انظر أيضا "**نجمة أغسطس**" لصنع الله إبراهيم، حيث يكتب تذييلا عن فترات كتابة الرواية وأماكن كتابتها والمصادر التي استعان بها المؤلف.انظر "**باب الشمس**" لإلياس خوري حيث يكتب تذييلا يسميه إشارات، ويشير إلى قيام سكان المخيمات الفلسطينية في لبنان بمساعدته، بالإضافة إلى أشخاص آخرين يسميهم، ويذكر المصادر التي استعان بها من أجل كتابة الجانب التاريخي في الرواية. انظر "**العصفورية**" لغازي القصيبي حيث يكتب بعد النص تذييلين: الأول بيت شعر للمتنبي، والثاني تقرير للطبيب الشرعي مأخوذ من شرطة أثينا.

القدس" (م.ن: 244)، وتفعل نفس الأمر مع شهادات الضباط الإسرائيليين (م.ن)، مؤكدة بهذا على موضوعية منهجها. وكذلك روايتها "**قطعة من أوروبا**" حيث توثق في الإشارات بعض ما جاء في الرواية من شهادات ومقابلات ووثائق ونصوص. إن التوثيق الدقيق بهذا الشكل فيه محاورة ميتاقصية حول دور رواية ميتاقص التأريخ في تجاوز التاريخي من خلال التخييل الروائي. فهي نمط من الروايات التي تمردت على الرواية التاريخية الواقعية كما ظهر في فترات سابقة. وأصبحت تتبنى اعتماد بعض الأحداث والشخصيات التاريخية كنواة لملفوظ روائي تخييلي. ما تحاول عاشور فعله في مستوى النص هو هذا الجانب: التاريخي بملفوظ روائي تخييلي، وفي مستوى ما بعد النص: التاريخي فقط. فكأنها تكسر بهذا، الإيهام المتولد عند القارئ بأن ما قرأه هو مجرد خيال، محاولة التأكيد في الوقت نفسه عن أهمية اعتماد الرواية على الوقائع التاريخية، وعن مصداقية عملها الروائي وصدقها التاريخي.

ما يفعله مستوى ما بعد النص أنه ينقل ثقل الدلالة من النص إلى خارجه، إلى مستواه البعدي، بحيث يعمق هذا المستوى دلالات المستوى الأول، ويحاورها، ويعطيها نوعًا من القيمة العلمية الموضوعية.

هذا الدور الذي يمثله مستوى ما بعد النص، ليس مجرد ملمح ميتاقصي شكلي، وإنما يصب في بؤرة الدلالة العامة للعمل ورسالته التأويلية، ويعطي حيزا واضحا فيه لقصدية الكاتب، لتسهم بشكل موجه في عملية التدليل، فيصبح الكاتب شريكا للقارئ في عملية القراءة. ويجدر بنا أن لا ننسى هذا الملمح: خلط الأوراق بين سلطة الكاتب والقارئ والناقد، في فترة ما بعد الحداثة، بحيث أصبحت الرواية فضاء لمثل هذه العلاقات والتقاطعات بين هذه السلطات. فالكاتب حريص كل الحرص على توجيه القارئ نحو قراءة تأويلية محددة، وهذا جزء من قصديته. فهو يضع نفسه مكان الناقد في مستوى ما بعد النص، فيقوم بهذه التوجيهات، بعد أن انتهى دوره ككاتب في مستوى النص.

3. 2 المقالة النقدية

تتبع بعض الروايات بمقالات أو دراسات حول العمل. وعادة ما تكون هذه النصوص النقدية في طبعات لاحقة. يوضع قسم منها قبل الرواية أحيانا[229]، ولكننا نجد بعضا منها بعد انتهاء الرواية.

في "**عمارة يعقوبيان**" لعلاء الأسواني ملحق يضم عشرة مقالات نقدية كتبت حول الرواية. يضع الكاتب لها ملحقًا في البداية موثقا أسماء كاتبيها من النقاد والأدباء والصحافيين، وموثقا مكان نشرها ورقم الصفحات، ثم يقوم بتصوير المقالة كما نشرت في الأصل، ويثبتها بعد نهاية الرواية. من يقرأ بعض عناوين المقالات تتشكل لديه فكرة عن مضامين الرواية ودلالتها العامة: "**عمارة يعقوبيان** رواية تسبر غور الفساد والتطرف" (عمارة يعقوبيان: 352)، "الفساد والجنس داخل عمارة بشارع سليمان باشا" (م.ن: 357). فالقارئ سيعرف أن الرواية تخوض في مضامين الجنس والفساد والتطرف، وبالتالي ستتعمق هذه المفاهيم عندما يقرأ المقالات النقدية، فتزيد من فهمه للرواية. إنها شكل من أشكال التأثير على القارئ. فالكاتب يقصد منها توجيه القارئ نحو قراءة تأويلية معينة، كما أنه يسعى للترويج لقيمتها الفنية وانتشارها الواسع من خلال كثرة ما يكتب عنها. ولعل أسماء الذين يكتبون لها دلالتها الكبيرة في التأثير على القارئ. ومن هذه الأسماء: جمال الغيطاني، فريدة النقاش، د. جلال أمين، د. أحمد الخميسي وغيرهم.

يقول جمال الغيطاني عن هذه الرواية أفكارا ميتاقصية: "أهمية هذه الرواية أيضا أنها تضخ دما جديدا في شرايين الواقعية التي كادت أن تتوارى في مواجهة غلبة تيارات تمضي في التركيز على الذات" (م.ن: 351). وهذا البعد يعطي القارئ فكرة عن طبيعة الرواية والتصاقها بالواقعية، رغم أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على عنصر التخييل. هذه المقالات النقدية تضع الرواية في مرآة نفسها، وتضع أمام القارئ فرصة رؤية الرواية من الخارج، ومن عيون أخرى. مستوى ما بعد النص في هذه الحالة يسهم في إثراء الدلالة، من خلال تعدد القراء والمقالات،

---

[229] . انظر مثلا دراسة عبد الفتاح إبراهيم في مستهل رواية "**الموت البحر والجرذ**" للروائي التونسي فرج الحوار، ص7-25.

ويجعل القارئ يعيد النظر في كل ما قرأه، فيقوم بدور القارئ الجوال، القارئ الذي يحتاج إلى فهم العمل من خلال انتقال عبر مستويات متتالية من النصوص، لنفس العمل.

تنتهي رواية "**سواقي الوقت**" للروائية المصرية سلوى بكر بما تسميه "شهادات"، وهي عبارة عن مقالة حول شخصية المرأة ودورها في المجتمع وعلاقتها بالرجل والنظام العالمي الجديد. يأتي هذا النقد كخلفية يستفيد منها القارئ لتحليل الرواية وفهم جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة فيها، خاصة أن النص نسوي وقد كتبته امرأة[230].

3. 3 المقابلات والمؤتمرات حول الرواية

ينتهي النص ولا ينتهي الحديث عنه، من خلال المقالات والدراسات، والأيام الدراسية والمقابلات مع المؤلفين. إن هذا الحيّز النقدي امتداد لا مباشر للنص بشكل أو بآخر. فبمجرد أن ننتهي من قراءة الرواية، نعلن انقطاعنا عن النص بصريًا. لكن فعل الفراءة وتأثيرها يبقى في أذهاننا. هذا الفعل المنتج للمعنى والذي عبر عنه إبراهيم طه بنشاط ما بعد النهاية (Post-Ending Activity of the Reader) (انظر: Taha, 2002: 259). وكأننا بصدد نص لم ينته، وفي هذه الحالة نعتبر المقابلات الشخصية مع المؤلفين، وتعليقاتهم، وتعليقات النقاد حول العمل من جملة التذييلات والدراسات الملحقة بالعمل عن بعد.

1 .3 .3 الكاتب يتحدث عن أعماله

يتحدث بعض الكتاب عن أعمالهم الروائية، من خلال المؤتمرات والمقابلات الشخصية، فتلفت انتباه القارئ الذي كان قد قرأ هذا العمل، وتضعه أمام نص آخر، هو امتداد للنص السابق. مستوى ما بعد النص، يأتي هنا منفصلا عن النص الأم، ولكنه لا يغير من حقيقة سيرورة القراءة وتأثر القارئ به. فهو شكل من أشكال العلاقات الميتاقصية التي تعمق من عملية التدليل، وتعطي الكاتب فرصة لتأويل أعماله، وهي فرصة كان يمكن للكاتب أن يستثمرها داخل النص وفي حواشيه، أو في مستواه القبلي.

---

[230] . انظر **سواقي الوقت**، ص127-138.

يعطى حديث الكاتب عن أعماله حيزا مرموقا في النظريات النقدية التي تجعل دور الكاتب وقصديته محورا أساسيا لعملية التأويل[231]. فالكاتب في مثل هذه النظريات يصرّ على قصديته ورسالته، ويطالب القارئ بتبنيها أثناء فعل القراءة، فيتدخل بأشكال مختلفة داخل النص وفي مستوياته المختلفة مساهمة منه في التلميح إلى المعنى الذي يقصده، وربما حتى لا يساء فهمه، أو لا تفوت الفرصة على القارئ في الوصول إلى المعنى المقصود.

فعن أسلوب التجنيس الحرفي يقول الخراط عن رواياته:

"عندي في كل أعمالي تقريبا وخاصة في "**رامة والتنين**" و"**الزمن الآخر**" فقرات كاملة تقوم على تسييد جرس واحد أو صوت واحد، أي أنه يوجد حرف بعينه في كل كلمة من كلمات الفقرة التي قد تطول إلى عدة صفحات. لماذا؟ هل هذا مجرد لعبة؟ وإذا لم تكن فما هي ضرورتها؟

أتصور أن هناك، على مستوى أول، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل. ليست هذه الفقرات أرابيسك خاوٍ، بل هي كما أرجو تقطر جانبا من جوانب خبرة الرواية نفسها في كل مرة تقطيرا مركزا ومكثفا، بل وتلخص العمل كله. وإلى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف، الحرف وحده، مستقلا عن الكلمة وعن الجملة، عند الصوفيين، ليس مجرد اللفظ بصوت ما، ولا هو رسم ما، لكن له دلالات هم الذين شققوها واخترعوها أو استبصروا بها واستخلصوها. أليس من حقي إذا كان عملي يدفعني إلى هذا أن أوجد للحرف عندي دلالات تتجاوز مجرد الحسي والعضوي، حتى لو كانت تعتمد عليهما" (معهد العالم العربي، 1994: 135-136).

---

[231]. انظر عن هذا الموضوع:

E.D. Hirsch. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University press, 1967.

هذه الرؤية التي يعبر عنها الخراط توجه القارئ نحو إعادة النظر ولفت الانتباه في الروايات المشار إليها، وترشده حول دلالات محتملة للحرف، وتجعل هذه الدلالات جزءا من المعنى العام للعمل. ولا يمكن للقارئ ألا يأخذ مثل هذه الملاحظات النقدية عند قراءاته القادمة للعمل[232].

وعن علاقة السيرة الذاتية بالرواية "**ترابها زعفران**" يقول الخراط: "هناك ذكريات كأنها لم تقع قط، ما معنى هذه الذكرى، هي ذكرى شيء يمكن أن يكون قد وقع، معنى هذا أنها استكشاف لاحتمالات كانت قائمة ولم تتحقق أو تحققت جزئيا أو أضيف إلى ما تحقق منها جوانب- كان ينبغي في تصور ما- أن توجد ولكنها لم توجد" (الخراط، 1997: 18). فهو بهذه التصريحات يتحدث عن علاقة الرواية بالسيرة الذاتية له، ففي الرواية نواة لذكريات قد حدثت فعلا أو كان لها من الممكن أن تحدث. ما حدث فعلا هو الجانب التاريخي، وما كان يمكن أن يحدث هو الجانب التخييلي، وهذا ما يوضحه قائلا: "لست أتصور أنني معني أو مطالب بكتابة تاريخي الشخصي البحت. أتصور أن هذا ليس مهما في النهاية. لكن العمل الفني أسميه دائما محاولة لاستكشاف المنطقة الغامضة التي تشترك فيها الذاتيات أو التي تقع بين الأنا والآخر في الوقت نفسه، هذه منطقة خصبة بالإمكانيات. هذه المنطقة التي ترددها وتسيرها هذه الخبرة الفنية. ليست النصوص الإسكندرانية إذن سردا للسيرة الذاتية وإن كانت تستفيد من عناصر السيرة الذاتية، لا شك في هذا" (م.ن).

فالخراط بهذا التصريح الميتاقصي يتحدث عن عالمه الروائي، وعن علاقة الجانب الشخصي الذاتي في مشروعه الروائي، ولا شك يسهم هذا التصريح في توجيه القارئ إلى التشكيك بقيمة الصدق التاريخي لأحداث الرواية، وجعله يتعامل معها على أنها تخييل[233].

---

[232] . انظر مثلا **ملتقى الروائيين العرب الأول- شهادات ودراسات**، دار الحوار، اللاذقية، 1993. وفيها شارك عدد كبير من الكتاب والنقاد الذين تحدثوا عن أعمالهم أو تحدث عنها زملاؤهم مثل صنع الله إبراهيم، نبيل سليمان، احمد المديني، الخراط، محمد الباردي وغيرهم.

[233] . نجد تشابها بين وجهة نظر الخراط مع الروائي العراقي فؤاد التكرلي فيقول في حوار حول علاقته الشخصية مع أعماله الروائية: "لا علاقة مباشرة بين حياتي الشخصية وما كتبت. يجب عدم الخلط هنا بين الذات

وتتجاوز تعليقات الكاتب حول نصوصه الروائية هذه الجوانب الشكلية أو الأسلوبية لتصل إلى جوانب أكثر التصاقا بالدلالة، وإلى نظريات نقدية تحيل إلى طرق التعامل مع النصوص. فيتحدث جبرا إبراهيم جبرا عن تأويلات نسبت لروايته "السفينة": "أنا أعرف من تجربة السفينة أناسا قالوا إن "**السفينة**" هي العالم العربي، والبحر هو هموم العالم العربي، الهموم المتلاطمة. بينما رأى آخرون في البحر تجربة المغامرة الموجودة في صلب التجربة الإنسانية دائما. فأنت تريد أن تقول إنك عندما تركب البحر فإنك في الواقع تعيش تجربة الحياة التي لا تعرف إلى أين ستؤدي بك. هذه هي طريقتي في استخدام الرمز" (كاظم، 2004: 26). تعكس وجهة نظر جبرا إمكانيات التأويل المختلفة لنفس الرمز، فحديثه يصب ميتاقصيا في محاورة العمل الروائي دلاليا وأسلوبيا، ويلمح إلى وجود المعنى الأدبي عند القارئ، وإلا لما كان هنالك تفاوت واختلاف في استدلال المعنى العام للرواية.

يؤكد فؤاد التكرلي في حوار معه هذه الفرضية: "الرمز لا يوجد في العمل الأدبي، بل في نفس الإنسان. وهو الرمز- إذ يبرز للقارئ أو المشاهد- فإن ذلك بسبب احتواء العمل الفني على بذور تتعامل مع نفس هذا القارئ وتؤثر فيها، بحيث تجعلها تستخلص من حوارات اعتيادية أحيانا، أو من شخصيات مألوفة جدا، رمزا أو معنى ميتافيزيقيا لا يمكن التكهن به قبل ذلك" (م.ن: 46-47). هذا الموقف للتكرلي يمثل النظريات التي تعطي القارئ حيزا مرموقا في عملية القراءة.

الأصلية لكاتب ما، وبين ما تعمله هذه الذات أثناء ممارستها لعملية الخلق". نجم عبد الله كاظم. **حوارات في الرواية**. دار الشروق، عمان ورام الله، 2004، ص43- 44.

ويقول حنا مينة: "لست أذكر أبدا أنني اخترعت شخصية من العدم، أي أنشأتها روائيا بصورتها المتكاملة دون أن يكون لها أي قوام في الحياة الواقعية التي عشتها". حنا مينة. **حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية**. دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص92. لكنه لا يعني أنه لا يبتكر، فيقول عن حضوره داخل نصوصه: "الكاتب موجود وغير موجود في أعمالي،...، في رواياتي شيء مني كخالق لا بد أن يترك لمسات من ذاته في مخلوقاته، لكنني في وقت مبكر حسمت الأمر بأن لا أتدخل في حياة شخصياتي، وأن أتركها تعيش قانونها الحياتي" (م.ن: 342-343).

يسعى مستوى ما بعد النص على التركيز ولفت الانتباه للشخصيات الروائية، فحضورها داخل العمل يعني ما تمثله من أفكار وفلسفات، وبالتالي هي القوى التي تحرك الأحداث نحو تحقيق الأهداف المصرح بها، والتي تشكل جوهر المقاصد والدلالات العامة. فجبرا إبراهيم جبرا يتعمد التركيز على الشخصيات المثقفة في رواياته، فيقول إنه يعي هذا الشيء ويعرف أسبابه، سببه هو حاجته إلى أشخاص يستطيعون التعبير عن أنفسهم، ولا شك أن المثقفين قادرون على ذلك. كما أن المثقفين كانوا هم الموجهين والمبشرين والطلائعيين في التغييرات التي اجتاحت العالم (انظر: م.ن: 14). إن التركيز على المثقفين يعني التركيز على الكتابة، بصفتها الصنعة التي تربط المثقف بالقراءة، والتي يشتغل بها قسم كبير من المثقفين، وهي من الملامح الميتاقصية البارزة التي اشتغل بها هذا البحث في الفصل السابق.

يلجأ الروائي العراقي غائب طعمة فرمان إلى توظيف المسرحي داخل الروائي من أجل التركيز على الشخصية التي يريد لها أن تبرز. فيقول : "في **ظلال على النافذة** جوبهت بمشكلة فنية خاصة بهذا العمل، وكان (شامل) في ذهني يلعب دورا كبيرا وكنت أريده أن يكون شخصية بارزة في الرواية. عند سير الأحداث في مجرى كتابة الرواية لم أجد (شامل) يبرز فيها بالصورة الواضحة والقوية والمؤثرة التي كنت أنا أريد أن أظهره بها، وبعد تفكير طويل لجأت إلى أن أكتب قسمه، خصوصا وهو طالب في معهد الفنون الجميلة بهذا الأسلوب. وقد تساءلت لماذا لا أستخدم ثلاثة أساليب في العمل الروائي" (م.ن: 102-103).

الجانب الأول في دور مستوى ما بعد النص هو هذا الحديث عن العلاقة التي تربط التقنية الأسلوبية الميتاقصية بالشخصية، من باب التركيز على دلالة هذه الشخصية وما تحمله من أفكار. وهو جانب يعطي أهمية كبيرة للشكل، بحيث يتجاوز دوره التقني، للانتقال إلى تمثيل يختص بالمعنى. وهو معنى يؤكده المؤلف في حديث ميتاقصي لاحق: "شامل يمثل فترة ما قبل 1967 فترة ما قبل النكسة، فترة شباب يريد أن يعمل شيئا ولا يستطيع أن يعمله، فترة فوضى تقريبا وفترة حكم غير موجود، وطموحات شخصية موجودة بكثرة. أنا [المقصود الكاتب] كنت أريد أن أبرز جو التحسس بالنكسة" (م.ن: 104).

والجانب الثاني في دور مستوى ما بعد النص هو الحديث عن سيرورة كتابة مستوى النص. فما قاله فرمان يعتبر نوعا من المسودة الشفوية أو التفكير بصوت عال أثناء عملية كتابة النص، وهي أفكار لا يعرفها القارئ عند قراءته مستوى النص. فهو يتلقى نصا قد تمّ اعتباره الصيغة الأخيرة للعمل. الكاتب يصف هواجسه الروائية ووعيه بما يكتب، ويصف سيرورة انكتاب النص ومراحل الكتابة التي كانت على مراحل، بدون النص المسرحي ثم أصبح النص يحتوى على فصل مسرحي. انشغال مستوى ما بعد النص بهذا البعد الميتاقصي في مستوى النص، يبرز أهمية هذه الملامح الميتاقصية، ويجسد مدى وعي الكاتب بها، وقدرته على توظيفها لمقاصد مختلفة تخدم دلالة العمل وبنيته الروائية.

إن علاقة الكاتب بشخصياته وأبطاله وثيقة الصلة، وتعتبر موضوعا شائعا في مستوى ما بعد النص. يصف حنا مينة أبطاله بقوله: "أبطالي موجودون وغير موجودين، لهم سند في الواقع وما تبقى خلقته أنا" (مينة، 1992: 93). ولعل الطريف في هذه العلاقة بين الكاتب وأبطاله أن تكون عبارة عابرة لكاتب حول ذلك تشكل موضوعا ميتاقصيا لمشروع رواية قادمة. يقول مينة: "أبطالي يتمردون عليّ ويطالبون أبدا بحيواتهم الخاصة" (م.ن: 92). وقد صدرت روايته "**النجوم تحاكم القمر**" بعد سنة[234] من هذا التصريح لتشكل هذه العبارة محورها الميتاقصي، ففي الرواية تقوم الشخصيات بالثورة على المؤلف، وتقوم بمحاكمته بتهمة التحكم في مصائرها. يقوم الكاتب في مستوى ما بعد النص بوضع أفكار ومشاريع لروايات قادمة، أو يتحدث، ربما استباقا، عن رواية كان يكتبها أثناء هذا التصريح.

إن علاقة الشكل بالمضمون تعتبر من القضايا التي تحدث عنها الكتاب في مستوى ما بعد النص. فعن هذه العلاقة يقول الروائي السوري هاني الراهب: "**ألف ليلة وليلتان** عالجت مجتمعا مهزوما توجد في مفاهيمه خلخلة شديدة، وخاصة بالنسبة للزمن. صورته عن ذاته تحفل بتناقض شديد بين ما هي عليه وبين الشيء المتخيل. هذا كله انعكس على بنية الرواية، فجاءت بنية الرواية تماما مثل بنية هذا المجتمع بنية متسيبة، فيها تضارب في الزمن، استعمال

[234]. صدرت الرواية عن دار الآداب في بيروت سنة 1993.

الفعل المضارع واستعمال الفعل الماضي. ليس فيها هذه الفصول على الإطلاق. سحبة واحدة من أول صفحة إلى آخر صفحة، لنقل هذه السديمية واللازمنية التي يعيشها العرب، أو على الأقل التي عاشوها حتى 1967. أيضا ليس فيها شخصية مركزية، وإنما فيها فيض من الشخصيات، حوالي 50 شخصية، وهذا هو التعبير عن التفتت" (فاضل، د.ت: 269-270).

القارئ في مستوى النص ربما لا يعير بعض هذه المسائل اهتماما، سواء على مستوى الحدث أو الشخصية. يأتي مستوى ما بعد النص ليضيء بعض معالم النص، ويلفت الانتباه إلى بنيته التركيبية، ويسهم في كشف تعالقها مع الدلالة العامة للنص. إن هذا التعالق بين الشكل الميتاقصي وبين مضمون الرواية الميتاقصية، يعبر بالضرورة عن البعد الفلسفي العميق للميتاقص، كظاهرة ما بعد حداثية، لها مدلولها الفكري المتمثل في التعبير عن إشكالية الكتابة، ومحاورها المضمونية والشكلية بقدر متوازن.

3 .3. 2 الكاتب يتحدث عن أعمال غيره

يتقمص الكاتب دور الناقد فيقوم بالتعليق على الكتابات الروائية لغيره من الكتاب، من باب الدراسة النقدية أو تقديم وجهة نظر انطباعية عامة، أو اتخاذ موقف من قضية عينية. يستفيد القارئ من هذه الكتابات بشكل مزدوج: فهو يستطيع أن يتخذ من المواد المنشورة في هذا المستوى النصي البعدي نقاط ارتكاز يعود منها إلى المستوى النصي، ليعيد تشكيل دلالته العامة من خلال فعل القراءة المتكررة أو تقنية القارئ الجوال. ويفيد القارئ أيضا في فهم أعمق للنصوص الروائية لنفس الكاتب الناقد. فالخراط الذي يكتب عن محمد برادة سيسهم في زيادة فهم القارئ لروايات برادة، وسيعرف القارئ بموقف الخراط نفسه من هذه القضايا النقدية. وبالتالي ستسهم هذه المواد في إعادة تشكيل الدلالة للنصوص الخراطية نفسها، في المواقف التي يعتمدها النقد.

يقول الخراط عن الرواية المغاربية: "تعددية اللغات هنا لا تقتصر على مستوى تعدد الفصحى والعامية أو التراوح بينهما، بل تمتد إلى كل من المستويين فتتعدد طبقات الفصحى من الشاعرية المحلقة إلى التسجيلية المغرقة في تقريريتها، ومن التماسك إلى التفكك في تركيب

الجملة أو الفقرة بأسرها. كما تتعدد طبقات العامية ليس فقط وفقا لدرجة تعليم الشخوص وثقافتها بل وفق موقعها الجغرافي وزمنها التاريخي، كما نجد على وجه أخصّ في "**لعبة النسيان**" لمحمد برادة، حيث أخبرني الكاتب أنه أفاد من كلمات لا يستخدمها إلا أهل فاس، وأحيانا أهل فاس في الأربعينيات والخمسينيات دون غيرها. وفي هذا العمل الروائي الهام والمتميز تلعب تعددية اللغة دورا يكاد يكون رئيسيا، ونجد فصلا كاملا على الأقل باللهجة الشعبية الفاسية، سردا وحوارا، وكأنما حلت هذه اللغة محل الكاتب نفسه، كأنما أزاحته عن عمد لتأخذ مكان الصدارة. وليس في هذا لعب شكلاني بل هو ضرب في صميم القصد الروائي" (الخراط، 1999: 246-247).

يتحدث الخراط في هذا المستوى النصي عن البعد الميتالغوي. وإن كنا نظن أن اللغة إجراء يختص بالشكل والأسلوب فالخراط يرى أنها بهذه التعددية، وبهذه التعالقات الجغرافية والتاريخية، تعتبر من صميم القصد الروائي. يؤكد هذا المعنى الكاتب العراقي غائب طعمة فرمان بقوله: "استخدام اصطلاحات وتعابير ومفردات هي التي تحدد ثقافة الشخص، تحدد أخلاقه، تحدد ميوله، يعني تحدد كل شيء عنه، فحتى عندما يشتم الإنسان شخصا ما فإنه يشتمه بلغة معينة وشتيمة معينة تحس معها أنها من هذا الوسط، وشخص آخر يشتم بأخرى تعرف معها أنه أكثر ثقافة من الشخص الآخر. فليس النحو هو الذي يتحكم بالحوار، بل كما قلت المفردات والمصطلحات والتعابير التي تدل على المستوى الاجتماعي والمستوى الثقافي والنفسي والإرث والتقاليد" (كاظم، 2004: 95-96). فاللغة تحمل أكثر بكثير من دورها التوصيلي، فهي تصبغ العمل والسياق بشحنات دلالية من مجمل الدلالة العامة للنصوص التي تعبر عنها.

وعن التقنيات الحداثية في رواية "**طريق السحاب**" لأحمد المديني يسرد الخراط جملة من الصفات، منها "غلبة ثيمات الملاحقة والكابوس والقهر الاجتماعي. التشظي والتفكك بل التفكيك المتدبر. الالتباس بتراكب الشخوص والأمكنة والضمائر. اقتحام ما وراء الواقعي وتمزق النسيج الواقعي. وعي الكتابة بذاتها أي الميتاكتابة أو الميتاروابة" (الخراط، 1999: 66-67). وهي صفات تعطي جوا عاما للمستوى النصي، وتلتفت إلى البعد الميتاقصي بصورة ملفوظة مباشرة. ويتابع

الخراط حديثه عن هذا الملمح قائلا: "فهي إذن الكتابة الشارحة للكتابة، دون تحفظ ودون تورع ودون لواذ بأوهام "الإيهام" السردي التقليدي أو الرومانتيكي سواء، حضور الكاتب ونتوء تأملاته عن كتابته من جسد الكتابة نفسها يضفي عليها جميعا قوة وبكارة، وعلى الأخص صدقا صراحا لا محاولة فيه للخداع "بالإيهام السردي" ولا هم فيه بهدهدة القارئ برواية يقرأها بين النوم واليقظة فيريح ويستريح" (م.ن: 76).

الكتابة الميتاقصية في نظر الخراط محاولة لصدم القارئ وايقاظه من أوهام السرد التقليدي المحلق في أجواء المتعة والرومانسية والتخييل. وجعله يعي أن ما يقرأه هو نص واقعي يتحدث عن معاناته المعاصرة، وبالتالي يخلق عند القارئ دافعا داخليا بالتواصل مع هذه الكتابة لأنها تمثل الواقع تمثيلا صادقا. إن تذكير القارئ بورقية النص والشخصيات والأحداث هو شكل من أشكال التواصل مع الواقع من خلال الابتعاد عنه.

نجمل الحديث في هذا الباب بقولنا إن مستوى ما بعد النص يأتي من خلال نصوص مختلفة مرفقة بالنص الأم كالتذييلات والمقالات النقدية، أو منشورة في مصادر أخرى أو قيلت في مقابلات شخصية أو مؤتمرات. وهي نصوص تأتي على ألسنة الكتاب أنفسهم أو من كتاب آخرين. تهدف هذه النصوص إلى محاورة النص الأم ميتاقصيا من خلال التداول في ملامح ميتاقصية، أو الإشارة إلى مضامين العمل ورسالته، أو شرح العلاقة بين الشكل والمضمون وتأثير هذه العلاقة على عملية القراءة.

إجمال واستنتاج

الميتاقص ظاهرة أدبية تعني نصا نقديا داخل السياق القصصي. ظهر المصطلح في الغرب في مستهل سنوات السبعين، وقد تمت ترجمته إلى العربية بأسماء مختلفة كالتخييل والميتارواية وقص القصّ، لكنه كفعل ممارس في الأدب فقد وجد في المصادر الكلاسيكية في الأدب العربي وفي أعمال روائية غربية من القرن السابع عشر **كدون كيشوت** لسرفانتس. تظهر في الرواية العربية ملامح ظاهرة الميتاقص وأشكالها بشكل بارز في سنوات السبعينيات، كتعبير عن تأثيرات ما بعد الحداثة، وحاجة الرواية العربية لتقنيات ثورية ضد أشكال التعبير التقليدية والمألوفة في القصّ. لقد كان للتجريب الروائي تأثيره على الروايات الحداثية، وكان الميتاقص أحد أساليب التجريب.

يعكس الميتاقص فلسفة ما بعد الحداثة، حيث هنالك خلط أوراق بين الكاتب والناقد والقارئ. الكاتب فقد ثقته بالقارئ الذي أخذ زمام الأمر في تأويله للأعمال الأدبية خارج قصدية مبدعها، فأصبح من مسؤوليات الكاتب تجاه نصه أن يتدخل بأشكال مختلفة، ومنها التعليقات الميتاقصية، داخل العمل. وتطور هذا الاتجاه ليعيد إلى الأذهان إشكالية الكتابة وما يعانيه الكاتب، وخاصة عند النساء اللواتي جعلن من الميتاقص وسيلة للفت الانتباه إلى وضعياتهن الأدبية وقضاياهن النسوية. لقد جاءت فترة ما بعد الحداثة بتأثيرات فلسفية على الأدب، ومن جملتها إعادة النظر في أدب فترة الحداثة، حيث وصلت الكتابة إلى مرحلة عالية من التعقيد والهدم والتفكيك، فكان لا بدّ من نقطة نظام. ومن جهة أخرى قام أدب ما بعد الحداثة برصد إشكالية الكتابة وتفكك الواقع وهموم المبدع وعلاقته بالأفراد والجماعات. لقد تم التعبير عن هذه القضايا بطرق مختلفة منها الانزياح عن الواقع من خلال التقنيات التخييلية، ومن خلال محاورة التراث واستحضاره، ومن خلال تقنيات تجريبية ليست بالضرورة تعني البعد الميتاقصي.

يمكن أن نستشعر آثار بداية ظاهرة آخذه بالانتشار في قطاعات مختلفة من العالم العربي. وأخذت هذه الملامح تتسع وتتبلور إلى أن أصبحت الرواية العربية الميتاقصية نموذجا شاملا يحوي بداخله كل ملامح الميتاقص وأشكاله؛ رغم أننا نتحدث عن قلة من الروايات التي يمكنها تمثيل

الظاهرة بشكل شبه كامل، في روايات العقد الأخير من القرن الماضي. تقدم الرواية العربية صورة وافية لظاهرة نقدية آخذة بالتبلور، وتصل في قسم من نماذجها إلى مرتبة القدرة الجيدة للتمثيل.

يتعالق المبنى الروائي بمستوياته الثلاثة: ما قبل النص، مستوى النص، وما بعد النصّ مع ملامح الظاهرة وأشكالها. وتشكل مركبات هذه المستويات، عتبات وثيمات، قدرة فائقة في التعبير بشكل شمولي عن الميتاقص ككتابة نقدية واعية لذاتها، بحيث تقدم لنا إضاءات حول مضامين الكتابة الواعية لطبيعتها وإجراءاتها، أزمتها وعلاقتها بالأدب والواقع، تقنياتها التي تحيل إلى نفسها كالتناص وتداخل الألوان الأدبية المختلفة.

إن الموديل الميتاقصي الثلاثي الذي اعتمده البحث، يشكل منهجا استقرائيا دقيقا وشاملا للتعبير عن ملامح الظاهرة وطرائق التعبير عنها، في مواضع مختلفة من مسار عملية القراءة. هذا الموديل يأخذ بعين الاعتبار العلاقات التبادلية بين القارئ والكاتب والناقد من خلال النص، ودور كل هذه السلطات في إنتاج الدلالة والمعنى الأدبي.

تترتب على هذا البحث نتائج عديدة، فالميتاقص كفعل ممارس موجود بشكل فطري في الأعمال الأدبية القديمة ومنها الشعر الجاهلي والقرآن وخلال عصور أدبية لاحقة. يدل ذلك على أن ملامح الظاهرة تظهر بشكل تلقائي، قبل أن تحكمها خلفية أيدولوجية، وقد ظهر ذلك في رواية **دون كيشوت** لسرفانتس، إذ كتبت قبل ظهور مصطلح الميتاقص بمئات السنين، واعتبرت رواية ميتاقصية.

الميتاقص كظاهرة نقدية واصطلاحية ظهر في الغرب وانتقل إلى الأدب العربي ابتداء من سنوات السبعين، واتسع استخدامه في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، في معظم الأقطار العربية. قام هذا البحث برصد للظاهرة فيما يقارب مائة رواية، تمتدّ على مساحة واسعة جدا من العالم العربي، من موريتانيا غربًا، فالمغرب والجزائر وتونس وليبيا ومصر وفلسطين ولبنان والأردن وسوريا فالعراق شرقًا، ثم المملكة العربية السعودية والكويت والبحرين والإمارات العربية المتحدة. يسهم هذا الشمول الكمي والمكاني في الإحاطة بالظاهرة والوصول إلى نتائج دقيقة، ويرصد تجربة روائية حداثية في مراحل متقدمة من تبلورها وانتشارها حتى سنة 2006. لكن ذلك لا يعني عدم وجود ملامح ميتاقصية في الرواية العربية قبل سنوات السبعين. وصلت الظاهرة إلى مرحلة التبلور من خلال ظهور روايات ميتاقصية شبه كاملة من حيث عدد الملامح

وأشكال التعبير الميتاقصي في روايات لدى الجنسين من الذكور والإناث. إن المهم في الظاهرة الميتاقصية أنها لم تعد مجردّ ملامح متناثرة في الروايات الأولى، وإنما اتخذت بعدا فلسفيًا، فهي تمثيل لتأثيرات مرحلة ما بعد الحداثة، حيث نشأت الكتابة الواعية لذاتها، فالتفتت إلى أدواتها التعبيرية، واتخذت من نفسها موضوعًا مركزيًا داخل العمل. واعتمدت أشكالا مختلفة من التجريب الروائي، فالميتاقصّ شكل من أشكال هذا التجريب، وليس كل تجريب روائي يعني بالضرورة بعدا ميتاقصيا، فهناك تقنيات حداثية لا تحيل إلى الكتابة، لكنها تحسب من أشكال الثورة على مواضعات القص التقليدي، كتفتيت الحبكة وتهميش الشخصية المركزية والتشيء.

الملامح الميتاقصية غير محصورة في المتن الروائي، وقد أثبتنا من خلال الموديل الميتاقصي الثلاثي تموضعاتها المرتسمة بشكل منهجي قبل النص وما بعده، بالإضافة إلى المتن وعناوينه وهوامشه. فعلى مستوى ما قبل النص تظهر ملامح ميتاقصية كالغلاف والعنوان واسم الكاتب واللون الأدبي والإهداء وغيرها. وعلى مستوى ما بعد النص تظهر التذييلات والمقالات النقدية والإشارات والمقابلات وغيرها، وفي المتن تظهر الملامح الخاصة بالكتابة كصنعة وعلاقة الأدب بالواقع وتداخل الخطابات والألوان الأدبية والعناوين الفرعية والهوامش. لقد تبين لنا من خلال عدد كبير من الروايات أن الملامح الميتاقصية وأشكال الظاهرة لا تظهر داخل المتن، وإنما لها تمثيل في المستويين الآخرين، وحرصًا على شمولية البحث ارتأينا الموديل الميتاقصي الثلاثي من أجل الإحاطة بها. إن دراسة هذه الملامح لم تكن مجرد تعداد لظهورها كتقنيات شكلية، بل تم رصد علاقتها مع رسالة النص ودلالاته العامة في مجمل العمل أو بعض أجزائه، فالتناص مثلا ليس مجرد تقنية شكلية، وإنما يحاور النص الجديد ويثري دلالاته، ويقيم علاقة حوارية مع النص القديم، ويسهم في رسم صورة الحاضر بألوان الماضي.

لقد تبنت الرواية العربية تقنيات حداثية مختلفة من أجل الخروج على مواضعات القص التقليدي، وكان الميتاقص أحد أشكال التجريب. ولقد هدفت هذه التقنيات، إلى جانب دلالاتها التجريبية الشكلية، إلى التعالق مع رسالة النص الروائي ورسم دلالته العامة بشكل توافقي ومنسجم ومعبر عن الواقع الذي تستمد الرواية المعاصرة منه عوالمها القصية والميتاقصية.

ظهرت أشكال التعبير الميتاقصي عند العديد من الكاتبات، وذلك كوسيلة من وسائل لفت الانتباه والتعبير عن إشكالية الكتابة والأفكار النسوية التي تشكل هموم المرأة المبدعة. فقد التفت

العديد من المبدعات العربيات إلى التعبير عن الفكر النسوي، ورصد التجربة النسائية في الكتابة مقابل سلطة الرجل الذكورية على مستوى الفرد وعلى مستوى السلطة السياسية والدينية والاجتماعية. يعتبر البعد الميتاقصي أداة طيّعة للالتفات إلى موضوع الكتابة، وقد نجحت الروائيات العربيات في توظيفه من أجل لفت الانتباه إلى كونهن روائيات يعانين أزمة الكتابة. كما أتقنّ استخدام اللغة الشعرية من أجل التأكيد على خصوصية الصوت الأنثوي وتأنيث اللغة. برزت من بين هؤلاء أحلام مستغانمي، نورا أمين، رضوى عاشور، ليلى العثمان، سميحة خريس، رجاء عالم، رجاء الصانع وفوزية رشيد وغيرهن.

الميتاقص ظاهرة تبتعد من خلال المتخيل الروائي عن الواقع، ليس من أجل القطيعة وإنما من أجل التواصل معه ولكن من الطرف الآخر. كذلك يسعى الميتاقص إلى العودة إلى الماضي واستحضار التراث من أجل محاورة الواقع وكشف جنائزيته، وليس من باب المفاضلة فقط بين عصور أدبية، وإن كانت هذه الفكرة موجودة عند بعض الروائيين الذين لجأوا إلى التراث بسبب خيبتهم من جنون التجريب الروائي واندفاعه الزائد عن الحد، في نظرهم، باتجاه تقليد التجربة الروائية في الغرب.

ساهم قسم كبير من الروائيين في انتشار الظاهرة بسبب كونهم نقادا مطلعين على النظريات النقدية، فقاموا في رواياتهم بدور الكاتب والناقد معا. لقد أتاح لهم موقعهم القريب من النقد محاسبة أعمالهم الروائية وكتابتها بتقنيات حداثية لها أبعادها الفلسفية. من هؤلاء كان إدوار الخراط، إلياس خوري، جبرا إبراهيم جبرا، واسيني الأعرج، محمد برادة، أحمد المديني وغيرهم. لقد كان لاطلاع هؤلاء النقاد على النظريات النقدية الغربية وعلى الأدب الأوروبي والأمريكي والعالمي أكبر الأثر في تبني الظاهرة الميتاقصية وتوظيف أشكالها المختلفة في كتاباتهم. ولقد ساهموا في الحديث عن الظاهرة نفسها نقديا من خلال مقالاتهم ومواقعهم المهنية في المؤتمرات والجامعات والأبحاث، مما ساهم في انتشار الظاهرة اصطلاحيًا وزيادة الوعي بها في العالم العربي.

تثبت الرواية قدرتها على احتواء الألوان الأدبية الأخرى ومحاورتها، فقد اتسعت الرواية للشعر والرسالة والمقامة والسيرة الشعبية والكتابة الصحافية وغيرها. وتعبر في الوقت نفسه عن مرحلة التجريب التي تمرّ بها، وأنها لون أدبيّ ما زال في طور النشوء والارتقاء. فهي لون أدبي جديد مقارنة مع الألوان الأدبية الأخرى، ولا بدّ للون الجديد من أن يمرّ بتحولات ومحاولات هامة لإرساء قواعده

وضوابط انكتابه، وهو لا شك يتزامن مع هذه المحاولات في هذه المرحلة ويشهد قدرة الرواية على التكيف واستيعاب الإمكانيات التعبيرية المختلفة.

نستطيع في النهاية التأكيد على اعتبار الميتاقص ظاهرة أدبية واسعة الانتشار، وأن ملامحها وأشكالها عديدة جدا، وقد ظهرت في مستويات مختلفة، ما قبل النص وفي مستوى النص، وما بعد النص. إن هذه الظاهرة وصلت إلى حدّ النضوج، وقد انعكس ذلك من خلال ظهور روايات ميتاقصية كاملة، بحيث أن الموضوع الميتاقصي هو مضمونها المركزي، وتنشغل الرواية بذاتها على امتداد العمل، وفي مستوياته القبلية والبعدية. من هذه الروايات "الموت البحر والجرذ" لفرج الحوار (1985)، النجوم تحاكم القمر لحنا مينا (1993)، قميص وردي فارغ لنورا أمين (1997)، المحاكمة لليلى العثمان (2000)، خشخاش لسميحة خريس (2000) وراق الحب لخليل صويلح (2002)، الرواية لنوال السعداوي (2004).

يتضح من خلال سنوات إصدار هذه الروايات أنها في معظمها صدرت في آواخر سنوات القرن العشرين، وأنها مستمرة في القرن الواحد والعشرين، ومن المتوقع أن تستمر الظاهرة وتأخذ بالانتشار. وأن الصوت النسائي بارز فيها، مما يؤكد ما ذكرناه عن أهمية الظاهرة الميتاقصية في التعبير عن الأدب النسوي.

لقد جاء هذا البحث ليستقرأ ظاهرة الميتاقص تاريخيا ونظريا، بحيث توصل إلى ملامح الظاهرة وأشكال ترددها في الرواية العربية بعد السبعينيات من القرن الماضي، من خلال تصنيفها بواسطة موديل ميتاقصي ثلاثي، يتعامل مع مستوى النص وما قبله وما بعده، تم اقتراحه واعتماده حصريا في هذا البحث لجدارته وشموليته في رصد الظاهرة وتحليلها، كما سعى هذا البحث إلى الوقوف على علاقة الشكل بالمضمون، بحيث يظهر واضحا أن الظاهرة الميتاقصية ليست إجراء شكليا، وإنما هي فلسفة متأثرة بفترة ما بعد الحداثة، بحيث أنها تسهم في المضمون الروائي وتشكل حيزا له تأثيراته المباشرة على رسالة النص ومقاصد المؤلفين.

المصادر

1. إبراهيم، صنع الله. **نجمة أغسطس**. ط3. بيروت: دار الفارابي، 1980.
2. إبراهيم، صنع الله. **تلك الرائحة وقصص أخرى**. الاسكندرية: مطابع المستقبل، 1986.
3. إبراهيم، صنع الله. **ذات**. ط3. القاهرة: دار المستقبل العربي، 2003.
4. إبراهيم، صنع الله. **أمريكانلي**. بيروت: دار المستقبل العربي، 2003.
5. أبو الريش، علي. **تل الصنم**. أبو ظبي: مؤسسة الاتحاد للصحافة، 1995.
6. الأسواني، علاء. **عمارة يعقوبيان**. ط7. القاهرة: مكتبة مدبولي، 2005.
7. أصلان، إبراهيم. **مالك الحزين**. القاهرة: مطبوعات القاهرة، 1983.
8. الأعرج، واسيني. **نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري**. بيروت: دار الحداثة، 1983.
9. الأعرج، واسيني. **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**. كولونيا: منشورات الجمل، 1997.
10. الأعرج، واسيني. **رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر، 1998.
11. الأعرج، واسيني. **حارسة الظلال- دون كيشوت في الجزائر**. كولونيا: منشورات الجمل، 1999.
12. أمين، نورا. **قميص وردي فارغ**. القاهرة: دار شرقيات، 1997.
13. أنطون، فرح. [أ] "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث". **المؤلفات الروائية**. بيروت: دار الطليعة، 1979.
14. أنطون، فرح. [ب]"الوحش الوحش الوحش". **المؤلفات الروائية**. بيروت: دار الطليعة، 1979.
15. أنطون، فرح. [ج]"أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس". **المؤلفات الروائية**. بيروت: دار الطليعة، 1979.
16. برادة، محمد. **لعبة النسيان**. الرباط: دار الأمان، 1987.
17. برادة، محمد. **الضوء الهارب**. الدار البيضاء: الفنك، 1987.

18. بكر، خولة. **سواقي الوقت**. القاهرة: دار الهلال، 2003.
19. البستاني، سعيد. **ذات الخدر**. الإسكندرية: مطبعة جرجي غرزوزي، 1904.
20. التازي، محمد عزالدين. **رحيل البحر**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
21. التازي، محمد عزالدين. **المباءة**. الدار البيضاء: منشورات أفريقيا الشرق، 1988.
22. جبرا، إبراهيم جبرا. **صراخ في ليل طويل**. ط3. بيروت: دار الآداب، 1988.
23. جبرا، إبراهيم جبرا. **السفينة**. ط4. بيروت: دار الآداب، 1990.
24. بن جلون، الطاهر. **نزل المساكين**. تر: يوسف شلب الشام. دمشق: دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.
25. حبيبي، إميل. "المتشائل". **الأعمال الكاملة**. الناصرة: سلام حبيبي، 1997.
26. حبيبي، إميل. "سداسية الأيام الستة". **الأعمال الكاملة**. الناصرة: سلام حبيبي، 1997.
27. حبيبي، إميل. "اخطية". **الأعمال الكاملة**. الناصرة: سلام حبيبي، 1997.
28. حبيبي، إميل. "سرايا بنت الغول". **الأعمال الكاملة**. الناصرة: سلام حبيبي، 1997.
29. الحكيم، توفيق وطه حسين. "القصر المسحور". **القصص والروايات 2**، م14. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1974.
30. الحكيم، توفيق. **بنك القلق**. مصر: دار المعارف، 1979.
31. حَمّيش، سالم. **مجنون الحكم**. لندن: دار رياض الريس، 1990.
32. حَمّيش، سالم. **محن الفتى زين شامة**. بيروت: دار الآداب، 1993.
33. حَمّيش، سالم. **زهرة الجاهلية**. بيروت: دار الآداب، 2003.
34. الحوار، فرج. **الموت والبحر والجرذ**. تونس: دار الجنوب للنشر، 1985.
35. حيدر، حيدر. **الزمن الموحش**. ط4. بيروت: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 1993.
36. الخراط، إدوار. **رامة والتنين**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
37. الخراط، إدوار. **ترابها زعفران**. القاهرة: دار الأحمدي للنشر، 1999.
38. الخراط، إدوار. **الزمن الآخر**. بيروت: دار الآداب، د.ت.

39. خريس، سميحة. **خشخاش**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.
40. خليفة، عبد الله. **أغنية الماء والنار**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988.
41. خوري، إلياس. **مملكة الغرباء**. بيروت: دار الآداب، 1993.
42. خوري، إلياس. **باب الشمس**. ط2. بيروت: دار الآداب، 1998.
43. خوري، إلياس. **يالو**. بيروت: دار الآداب، 2002.
44. درغوثي، إبراهيم. **الدراويش يعودون إلى المنفى**. لندن وقبرص: رياض الريس للكتب والنشر، 1992.
45. الراهب، هاني. **ألف ليلة وليلتان**. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
46. الراهب، هاني. **رسمت خطا على الرمال**. بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1999.
47. زفزاف، محمد. "المرأة والوردة". **الأعمال الكاملة**. د.م: منشورات وزارة الشؤون الثقافية، 1999.
48. زيدان، يوسف. **ظل الأفعى**. القاهرة: دار الهلال، 2006.
49. السعداوي، نوال. **الرواية**. بيروت: دار الآداب، 2004.
50. السمان، غادة. **كوابيس بيروت**. كفر قرع: دار الهدي للطباعة والنشر، 2003.
51. السمان، غادة. **الرواية المستحيلة- فسيفساء دمشقية**. بيروت: منشورات غادة السمان، 1999.
52. شكري، محمد. **الشطار**. ط3. بيروت: دار الساقي، 1997.
53. شكري، محمد. **الخبز الحافي**. ط6. بيروت: دار الساقي، 2000.
54. شلبي، خيري. **رحلات الطرشجي الحلوجي في الزمان**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1991.
55. شلابي، فوزية. **رجل لرواية واحدة**. طرابلس الغرب: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985.
56. صقر، مهدي عيسى. **المقامة البصرية العصرية- حكاية مدينة**. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2005.

57. صويلح، خليل. **ورّاق الحب**. دمشق: دار البلد، 2002.

58. ضاهر، جمال. **عند حضور المكان**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.

59. طاهر، بهاء. **خالتي صفية والدير**. بيروت: دار الآداب، 1999.

60. ظاهر، ناجي. **هل تريد أن تكتب رواية؟**. الناصرة: منشورات مواقف، 2006.

61. العثمان، ليلى. **المحاكمة**. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2000.

62. العزاوي، فاضل. **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**. كولونيا: منشورات الجمل، 2000.

63. عاشور، رضوى. **أطياف**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

64. عاشور، رضوى. **قطعة من أوروبا**. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2003.

65. غرايبة، هاشم. **المقامة الرملية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

66. الغيطاني، جمال. **الزيني بركات**. ط2. القاهرة: دار الشروق، 1994.

67. الغيطاني، جمال. **رسالة البصائر في المصائر**. ط2. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1991.

68. الغزاوي، عزت. **الحلاج يأتي في الليل**. رام الله: منشورات أوغاريت للنشر والترجمة، 2003.

69. فركوح، إلياس. **أعمدة الغبار**. عمان: دار أزمنة، 1996.

70. فرمان، غائب طعمة. **ظلال على النافذة**. بيروت: دار الآداب، 1979.

71. القصيبي، غازي. **العصفورية**. ط3. بيروت: دار الساقي، 1999.

72. القصيبي، غازي. **7**. ط3. بيروت: دار الساقي، 2003.

73. القعيد، يوسف. **بلد المحبوب**. الكويت: دار سعاد الصباح، 1992.

74. القعيد، يوسف. **وجع البعاد**. الكويت: دار سعاد الصباح، 1992.

75. القعيد، يوسف. **مرافعة البلبل في القفص**. القاهرة: دار الشروق، 1993.

76. القعيد، يوسف. "يحدث في مصر الآن". **الأعمال الكاملة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

77. كنفاني، غسان. **ما تبقى لكم**. بيروت: دار الطليعة، 1966.

78. الكوني، إبراهيم. **التبر**. ط3. بيروت: دار التنوير، 1992.

79. الكوني، إبراهيم. **نزيف الحجر**. ط3. بيروت: دار التنوير، 1992.

80. الكوني، إبراهيم. **بر الخيثعور**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

81. الكوني، إبراهيم. **أنوبيس**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

82. كيوان، سهيل. **عصيّ الدمع**. عكا: مؤسسة الأسوار، 1997.

83. اللامي، جمعة. **المقامة اللامية**. إربد: دار الكندي، 1999.

84. محفوظ، نجيب. **الشحاد**. القاهرة: مكتبة مصر، 1966.

85. محفوظ، نجيب. **أمام العرش.** القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.

86. محفوظ، نجيب. **ملحمة الحرافيش.** القاهرة: مكتبة مصر، 1992.

87. المديني، أحمد. **طريق السحاب**. الدار البيضاء: دار النشر المغربية، 1994.

88. المديني، أحمد. **الجنازة**. ط2. الرباط: المعارف الجديدة، 2004.

89. مستغانمي، أحلام. **ذاكرة الجسد**. بيروت: دار الآداب، 1993.

90. مستغانمي، أحلام. **فوضى الحواس**. بيروت: دار الآداب، 1998.

91. مستغانمي، أحلام. **عابر سرير**. بيروت: منشورات أحلام مستغانمي، 2003.

92. منيف، عبد الرحمن. **قصة حب مجوسية**. ط9. بيروت والدار البيضاء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، 2003.

93. منيف، عبد الرحمن وجبرا إبراهيم جبرا **عالم بلا خرائط**. ط4. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

94. مودن، عبد الحي. **فراق في طنجة**. المغرب: منشورات الرابطة، 1996.

95. مينة، حنا. **النجوم تحاكم القمر**. بيروت: دار الآداب، 1993.

96. مينة، حنا. **القمر في المحاق**. ط2. بيروت: دار الآداب، 1998.

97. الهرادي، محمد. **أحلام بقرة**. الدار البيضاء: منشورات دار الخطابي، 1989.

98. وطار، الطاهر. **الشمعة والدهاليز**. كولونيا: منشورات الجمل، 2003.

99. ولد عبد القادر، أحمد. **الأسماء المتغيرة**. بيروت: دار الباحث للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

المراجع العربية

1. **القرآن الكريم**.
2. **تفسير الجلالين**.
3. **الكشاف على أنوار التنزيل** – الزمخشري.
4. إبراهيم، عبد الله. **السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.
5. ابراهيم، نبيلة. **فن القص- في النظرية والتطبيق**. القاهرة: مكتبة غريب، 1992.
6. ابن الأبرص، عبيد. **ديوان عبيد بن الأبرص**. تحقيق: تشارلز لايل. القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، 2003.
7. ابن ثابت، حسان. **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**. بيروت: دار صادر، 1966.
8. ابن الرومي. **ديوان ابن الرومي**. ج1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1994.
9. ابن العبد، طرفة. **ديوان طرفة بن العبد**. بيروت: دار صادر، 1961.
10. ابن عباد، الصاحب. **المحيط في اللغة**. بيروت: دار الكتب، 1994 .
11. ابن قتيبة، عبد الله. **الشعر والشعراء**. ج2. تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط3. القاهرة: دار الحديث، 2001.
12. ابن منظور، محمد. **لسان العرب**. بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1988.
13. أبو نضال، نزيه. **التحولات في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006.
14. احمامة، لحسن. **قراءة النص- بحوث في شرط تذوق الحكي**. الدار البيضاء: دار الثقافة، 1999.
15. الأسد، ناصر الدين. **القيان والغناء في العصر الجاهلي**. بيروت: دار صادر، 1960.
16. ألن، روجر. **الرواية العربية- مقدمة تاريخية ونقدية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986.

17. بدوي، محمد. **الرواية الجديدة في مصر- دراسة في التشكيل والايدولوجيا**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.

18. برهومة، موسى. "مقابلة مع عبد الرحمن منيف". **نزوى** 27 (2001): 126-130.

19. بروكر، بيتر. **الحداثة وما بعد الحداثة**. تر: عبد الوهاب علوب. أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، 1995.

20. برادة، محمد. "الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين". **فصول** م11ع4 (1993): 10-26.

21. برادة، محمد. "قراءة المتعة- قراءة المنهج". **لقاء الرواية المصرية المغربية- قراءات**. الدار البيضاء: المجلس الأعلى للثقافة، 1998: 7-15.

22. برادة، محمد. **أسئلة الرواية أسئلة النقد**. الدار البيضاء: شركة الرابطة، 1996.

23. برادة، محمد. "رواية المرأة". **فصول** 1/17 (1998): 435-460.

24. بن جمعة، بوشوشة. "الرواية النسائية المغاربية- أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية". **الرواية العربية النسائية- الملتقى الثالث للمبدعات العربيات**. بيروت: دار كتابات، 1999. ص17-44.

25. بنمسعود، رشيدة. **المرأة والكتابة-سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1994.

26. البهنساوي، فردوس. "عناصر الحداثة في الرواية المصرية". **فصول** م4ع4 (1984): 131-149.

27. البهاء زهير. **ديوان البهاء زهير**. بيروت: دار صادر، 1964.

28. بوتور، ميشيل. **بحوث في الرواية الحديثة**. تر: فريد نطونيوس. بيروت: دار عويدات، 1986.

29. بوتور، ميشيل. "الرواية كبحث". **الرواية اليوم**. إعداد وتقديم مالكوم برادبري. تر: احمد عمر شاهين. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996: 43-47.

30. بو طيب، عبد العالي. "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف". **فصول** م11ع4 (1993): 68-76.

31. بولس، طروب. **التفاعلات النصية في أعمال إميل حبيبي الروائية**. رسالة ماجستير، جامعة حيفا: د.ن، 2001.

32. بو علام، الصديق. "تنويعات حول لعبة النسيان" **فصول** م8ع4/3 (1989): 163-178.

33. بارت، رولان. "موت المؤلف". **نقد وحقيقة**. تر: منذر عياشي. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994: 15-25.

34. الباردي، محمد. "السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- حدود الجنس وإشكالاته". **فصول** م16ع4/3 (1997): 68-80.

35. الباردي، محمد. **الرواية العربية والحداثة**. اللاذقية: دار الحوار، 2002.

36. بيانويبا، داريو وخ.م. بينياليستي. **مسار الرواية الإسبانو أمريكية**. تر: محمد أبو العطا. د.م: المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

37. التركي، رشيدة. "تداعيات حول الورقات قراءة مفترضة حول رواية وراق الحب لخليل صويلح". **نزوى** ع41. (2005): 283-285.

38. جينيت، جيرار. **مدخل إلى النص الجامع**. تر: عبد العزيز شبيل. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

39. جابر، كوثر. **الكتابة عبر النوعية: تداخل الأنواع في الأدب العربي الحديث- صلاح عبد الصبور وإدوار الخراط نموذجًا**. رسالة دكتوراة- جامعة حيفا: د.ن، 2005.

40. الحجمري، عبد الفتاح. **عتبات النص: البنية والدلالة**. الدار البيضاء: شركة الرابطة، 1996.

41. الحريري، القاسم بن علي. **المقامات**. القاهرة: مكتبة صبيح، 1908.

42. الحلاق، بطرس. "وظيفة الأدب في نظر تيار عبر النوعية". **فصول** م16ع4/3 (1997): 55-59.

43. حليفي، شعيب. "مكونات السرد الفانتاستيكي". **فصول** م12ع1 (1993): 65-97.

44. حليفي، شعيب. "بنيات العجائبي في الرواية العربية". **فصول** م16ع4/3 (1997): 112-119.

45. حمد، محمد. **شعرية البداية في النص القصصي- يوسف إدريس نموذجا**. جامعة حيفا: د.ن، 2002.
46. حمود، ماجدة. **الخطاب القصصي النسوي- نماذج من سوريا**. بيروت ودمشق: دار الفكر، 2002.
47. حماد، حسن محمد. **تداخل النصوص في الرواية العربية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
48. حافظ، صبري. "مالك الحزين- الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية". **فصول** م4ع4 (1984): 159-179.
49. حافظ، صبري. "الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية". **فصول** م4ع1 (1983): 77-93.
50. الخبو، محمد. **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة**. تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، كلية الآداب جامعة صفاقس، 2003.
51. الخراط، إدوار. **الحساسية الجديدة- مقالات في الظاهرة القصصية**. بيروت: دار الآداب، 1993.
52. الخراط، إدوار. **الكتابة عبر النوعية- مقالات في ظاهرة القصة-القصيدة**. القاهرة: دار شرقيات، 1994.
53. الخراط، إدوار. **مراودة المستحيل- حوار مع الذات والآخرين**. عمان: دار أزمنة، 1997.
54. الخراط، إدوار. " طريق السحاب ملتبس ومقطوع- قراءة في رواية أحمد المديني". **لقاء الرواية المصرية المغربية- قراءات**. الدار البيضاء: المجلس الأعلى للثقافة، 1998: 315-326.
55. الخراط، إدوار. **أصوات الحداثة**. بيروت: دار الآداب، 1999.
56. خريس، أحمد. **ثنائيات إدوار الخراط النصية**. عمان: دار أزمنة، 1998.
57. خريس، أحمد. **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**. عمان: دار أزمنة؛ بيروت: دار الفارابي، 2001.

58. أبو خضرة، فهد. **السرقات الأدبية وما يتصل بها- دراسات في البلاغة العربية**. حيفا: منشورات مواقف، 2006.

59. خوري، إلياس. **الذاكرة المفقودة- دراسات نقدية**. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.

60. دراج، فيصل، 2002. **نظرية الرواية والرواية العربية**. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

61. دوغلاس، آلن. "المؤرخ والنص والناقد الأدبي". تر: فؤاد كامل. **فصول** م4ع1 (1983): 95-105.

62. دومة، خيري. **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990**. القاهرة: الهيئة المصرية الامة للكتاب، 1998.

63. الديك، نادي. **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**. عكا: مؤسسة الأسوار، 2001.

64. روز، مارغريت. **ما بعد الحداثة**. تر: أحمد الشامي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

65. الراعي، علي. **شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**، كتاب الهلال، ع412 /نيسان. القاهرة: دار الهلال، 1985.

66. ريكور، بول. **من النص إلى الفعل- أبحاث التأويل**. تر: محمد برادة وحسان بورقية. مصر: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، 2001.

67. الزبيدي، مرتضى. **تاج العروس من جواهر القاموس**. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.

68. سليمان، نبيل. **فتنة السرد والنقد**. اللاذقية: دار الحوار، 1994.

69. سليمان، نبيل. "ضفاف- عن رواية لم تكتمل". **الزمان** 1505 (2003): 1-2.

70. سميث، إدوارد لوسي. **ما بعد الحداثة- الحركات الفنية منذ عام 1945**. تر: فخري خليل. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

71. ابن شهيد. **رسالة التوابع والزوابع**. بيروت: دار صادر، 1980.

72. سويدان، سامي. **أبحاث في النص الروائي العربي**. بيروت: دار الآداب، 2000.
73. سوميخ، ساسون. "العلاقات النصية في النظام الأدبي الواحد". **الكرمل** 7 (1986): 109-129.
74. شبيل، عبد العزيز. **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب**. سوسة: كلية الآداب والعلوم الانسانية، 2001.
75. الشمعة، خلدون. "مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية". **مجلة المعرفة السورية** 177: (1976): 6-25.
76. صالح، فخري. "الأسس النظرية لما بعد الحداثة". **نزوى** 28 (2001): 273-276.
77. الصايغ، وجدان. **الأنثى ومرايا النص- مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر**. دمشق: نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2004.
78. الطرابلسي، محمد الهادي. **بحوث في النص الأدبي**. تونس: الدار العربية للكتاب، 1988.
79. أبو الطيب المتنبي. **ديوان المتنبي**. القاهرة: مكتبة مصر، 1994.
80. عصفور، جابر. **زمن الرواية**. دمشق: منشورات المدى، 1999.
81. عصفور، جابر. **آفاق العصر**. دمشق: دار المدى، 1997.
82. عصمانوف، ن.ك. **الرواية التونسية حتى عام 1985**. دمشق: منشورات دار علاء الدين، 1996.
83. عقار، عبد الحميد. "اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية". **ملتقى الروائيين العرب الأول**. اللاذقية: دار الحوار، 1993: 195-228.
84. علقم، صبحة. **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006.
85. العلام، عبد الرحيم. **الفوضى الممكنة- دراسات في السرد العربي الحديث**. الدار البيضاء: دار الثقافة، 2001.
86. عاشور، رضوى. "الرواية والتاريخ". **فصول** 1/17 (1998): 405-434.
87. الغذّامي/ عبد الله. **المرأة واللغة**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997.

88. غنايم، محمود. **المدار الصعب- رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**. جامعة حيفا: منشورات الكرمل؛ كفر قرع: دار الهدى، 1995.
89. فضل، صلاح. **أساليب السرد في الرواية العربية**. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2003.
90. الفاخوري، حنا. **تاريخ الأدب العربي**. بيروت: المطبعة البوليسية. د.ت.
91. فاضل، جهاد. **أسئلة الرواية- حوارات مع الروائيين العرب**. د.م: الدار العربية للكتاب. د.ت.
92. قاسم، سيزا. "الضوء الهارب لمحمد برادة". **لقاء الرواية المصرية المغربية- قراءات**. الدار البيضاء: المجلس الأعلى للثقافة، 1998: 295-313.
93. الكردي، محمد علي. "إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة- من الواقعية إلى الواقعية المضادة". **فصول** م11ع4 (1993): 77-85.
94. الكردي، محمد علي. "الحداثة وما بعد الحداثة". **إبداع** 7 (1996): 17-28.
95. كاظم، نجم عبد الله. **حوارات في الرواية**. عمان ورام الله: دار الشروق، 2004.
96. كيسنر، جوزيف. إ. **شعرية الفضاء الروائي**. تر: لحسن احمامة. بيروت والدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2003.
97. لوتمان، يوري.م. "بنية النص السردي". تر: عبد النبي اصطيف. **فصول** م11ع4 (1993): 56-59.
98. محرز، سامية. "صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية". **فصول** م11ع1 (1992): 170-180.
99. محمود، زكي. **خرافة الميتافيزيقيا**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953.
100. مبروك، مراد. **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**. القاهرة: دار المعارف، 1991.
101. المسدي، عبد السلام. **النقد والحداثة**. بيروت: دار الطليعة، 1983.

102. مشبال، محمد. "مقولة النوع وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة". **فصول** م11ع4 (1993): 27-34.

103. مصطفى، المويفن. **تشكل المكونات الروائية**. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001.

104. معهد العالم العربي-باريس. **الإبداع الروائي اليوم- أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين آذار/1988**. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994.

105. الموسوي، محسن. **انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

106. الماضي، شكري. **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**. عمان: دار الشروق، 2003.

107. مايو، قدري. **المعين في العروض والقافية**. بيروت: عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.

108. ميخائيل، مراد. " المعاني الشعرية المبنية على اصطلاحات صرفية ونحوية". **الكرمل** 1 (1980): 133-154.

109. مينة، حنا. **هواجس في التجربة الروائية**. بيروت: دار الآداب، 1982.

110. مينة، حنا. **حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية**. بيروت: دار الفكر الجديد، 1992.

111. نور الدين، صدوق. **الكتابة وإنتاج الوعي- دراسة وتحليل في رواية لعبة النسيان**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1995.

112. أبو نواس . **ديوان أبي نواس**. بيروت: مؤسسة الأعلمي، 1997.

113. ناصف، مصطفى. **بعد الحداثة صوت وصدى**. جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2003.

114. هتشيون، ليندا. "رواية الرواية التأريخية- تسلية الماضي". تر: شكري مجاهد. **فصول** م12ع2 (1993): 96-112.

115. هادف، سعيد. "شمعة السؤال ودهاليز الذات المتعالية". **الاشتراكي** 6407 (الجمعة فبراير، 2001).

116. وتار، محمد رياض. **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002.

117. وورد، ديفيد. تحرير. **الوجود الزمان والسرد- فلسفة بول ريكور**. تر: سعيد الغانمي. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 1999.

118. يحياوي، رشيد. **مقدمات في نظرية الأنواع**. الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق، 1991.

119. يعقوب، ناصر. **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية 1970-2000**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

120. يقطين، سعيد. **القراءة والتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب**. الدار البيضاء: دار الثقافة، 1985.

121. يقطين، سعيد. "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب". **مواقف** ع71/70 (1993): 189-210.

122. يقطين، سعيد. **الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي**. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 1997.

123. يقطين، سعيد. "الرواية النسائية العربية- رجاء عالم نموذجًا". **الرواية العربية النسائية- الملتقى الثالث للمبدعات العربيات**. بيروت: دار كتابات، 1999: 102-115.

124. يقطين، سعيد. **انفتاح النص الروائي- النص والسياق**. ط2. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2001.

المراجع الأجنبية

1. טאהא, אבראהים. **חיוכו של מאהב אופסימסט**. ת"א: הקיבוץ המאוחד. 1999.
2. קרטון-בלום. ר. **שירה בראי עצמה**. ת"א: הקיבוץ המאוחד, 1982.
3. קרטון-בלום. ר. **יד כותבת יד**. ת"א: הקיבוץ המאוחד, 1989.
4. שטיין אפרת. **מטא-לשון בספרות העברית החדשה**. אוניברסיטת בר אילן, 2003.
5. שלומוביץ, לירון. עבודת גמר בנושא: **הטקסט הנרקיסיסטי – מודלים של שירה המתכוונת לעצמה אצל עבד אל-והאב אל-ביאתי,עבד אל-קאדר אל-ג'נאבי וסרכון בולץ**. אוניברסיטת חיפה, 2003.
6. Baker, Stephan. *The Fiction of Postmodernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
7. Barth, John. "The Literature of Exhaustion". In Mark Currie. Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 161-171.
8. Beebe, M. "Reflective and Reflexive Trends in Modern Fiction".. In H. R. Garvin Ed. *Twentieth Century Poetry Fiction Theory*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1977: 13-26.
9. Bromberg, Pamela S. "Margaret Drabble's The Radiant Way: Feminist Metafiction". *Novel: A Forum on Fiction*, 1990: 5-25.
10. Case, Alison A. *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth – Century Novel*. Charlottesvlle: University Press of Virginia, 1999.
11. Christensen, Inger. *The Art of Metafiction*. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabakov, Barth and Bechett. Oslo: Universitetfort, 1981.
12. Currie, Mark. Ed. *Metafiction*.London & New York: Longman, 1995.
13. Day, Geoffrey. *From Fiction to the Novel*. New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.
14. Eagleton, Terry. *The Rape of Clarissa*. Oxford: Black Well, 1982.

15. Ebs., Primenger & Brogan, T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

16. Eco, Umberto. "From Reflection on the Name of the Rose". In Mark Currie.Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 172-178.

17. Eco, Umberto. *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept***.** adapted de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, [Bruxelles, Labor, 1988], 2002.

18. Eco, Umberto. *The Role of the Reader- Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1979.

19. Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

20. Gass, William. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1970.

21. Greene, Gayle. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

22. Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

23. Hirsch, E.D.. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University press, 1967.

24. Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction". In Mark Currie. Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 71-91.

25. Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York-London: Methuen, 1980.

26. Lodge, David. "The Novel Now". In Mark Currie. Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 145-160.

27. Lodge, David. *The Art of Fiction*. New York: Penguin, 1992.

28. Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition***.** Manchester: Manchester University Press, tr: of La Condition Postmoderne by Geoff Bennington and Brian Massumi ; foreword by Fredric Jameson, Paris, 1979.

29. Mayer, Stefan G. *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. New York: State University of New York Press, 2001.

30. McCaffery, Larry. "The Art of Metafiction". In Mark Currie. Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995:181-193.

31. Mepham , John. "Narratives of Postmodernism". In *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Edmund J. Smyth. ed. London: B.T. Batsford, 1991: 138-155.

32. Mklowitz, Paul. *Metaphysics to Metafictions: Hegel, Nietzsche and the End of Philosophy*. New York: State University of New York Press, 1998.

33. Ommundsen, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne University Press, 1993.

34. Onega, Susana. "British Historiographic Metafiction". In Mark Currie.Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 92-103.

35. Peter, Joan Douglas. *Feminist Metafiction and the Evolution of British Novel*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.

36. Prince, Gerald. "Metanarrative Signs". In Mark Currie. Ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 55-68.

37. Raman, Selden. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. London: Harvester Wheatsheaf. 1989.

38. Rodrigues, Laura M. Lojo. "Parody and Metafiction: Virginia Woolf's 'An Unwritten Novel". *Links and Letters* 8, 2001. pp. 71-82.

39. Scholes, Robert. "Metafiction".In Mark Currie. ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 21-38.

40. Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1979.

41. Seed, David. "In Pursuit of the Receding Plot: Some American Postmodernists". In *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Edmund J. Smyth. ed. London: B.T. Batsford, n.d.: 36-53.

42. Shepherd, David. *Beyond Metafiction-Self Consciousness in Soviet Literature*. Oxford: Clarendon Press. 1992.

43. Siddiq, Muhammad. *Man Is a Cause- Political Consciousness and the Fiction of Ghassān Kanafānī*. Seattle & London: University of Washington Press. 1984.

44. Smyth, Edmund. "The Nouveau Roman: Modernity and Postmodernity". In *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Edmund J. Smyth. ed. London: B.T. Batsford, 1991: 54-73.

45. Stevenson, Randal. "Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain". In *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Edmund J. Smyth. ed. London: B.T. Batsford, 1991: 19-35.

46. Taha, Ibrahim. "Literary Draft: The Semiotic Power of the Lie". *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 152-1/4 (2004): 159-177.

47. Taha, Ibrahim. "Semiotics of Ending and Closure: Post-Ending Activity of the Reader". *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 138-1/4 (2002): 259-277.

48. Waugh, Patricia. "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?". In Mark Currie. ed. *Metafiction*. London & New York: Longman, 1995: 39-54.

49. Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self- Conscious Fiction*. London & New York: Methuen, 1984.

صدر عن مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها:

1. **دراسات مختارة من حقول التراث العربي الإسلامي**. للبروفيسور خليل عثامنة، 2008.
2. **نبض المحار: دراسات في الأدب العربي**. للدكتور فاروق مواسي، 2009.
3. **الحقيقة والمجاز**. للدكتور فهد أبو خضرة، 2009.
4. **القصة الفلسطينية المحلية – جيل الرواد**. للدكتور محمد خليل، 2009.
5. **مجلة "المجمع": أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر**. العدد الأول، 2009، العدد الثاني، 2010، العددان الثالث والرابع، 2011-2010.
6. **العربيّة والعبريّة في الماضي والحاضر: دراسة مقارنة في تطور اللغتين والتفاعل بينهما**. للدكتور عبد الرحمن مرعي، 2010.
7. **شعر ابن الذروي المصري**. جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور مشهور الحبازي، 2010.
8. **نظرية الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتيّ نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. للدكتورة كلارا سروجي-شجراوي، 2011.
9. **مطلق عبد الخالق شاعر فلسطيني أغفله التاريخ**. للدكتور صلاح محاجنة، 2011.
10. **الميتاقصّ في الرواية العربية: "مرايا السّرد النرجسي"**. للدكتور محمد حمد، 2011.